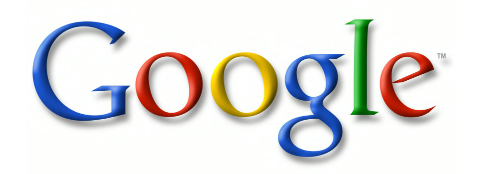
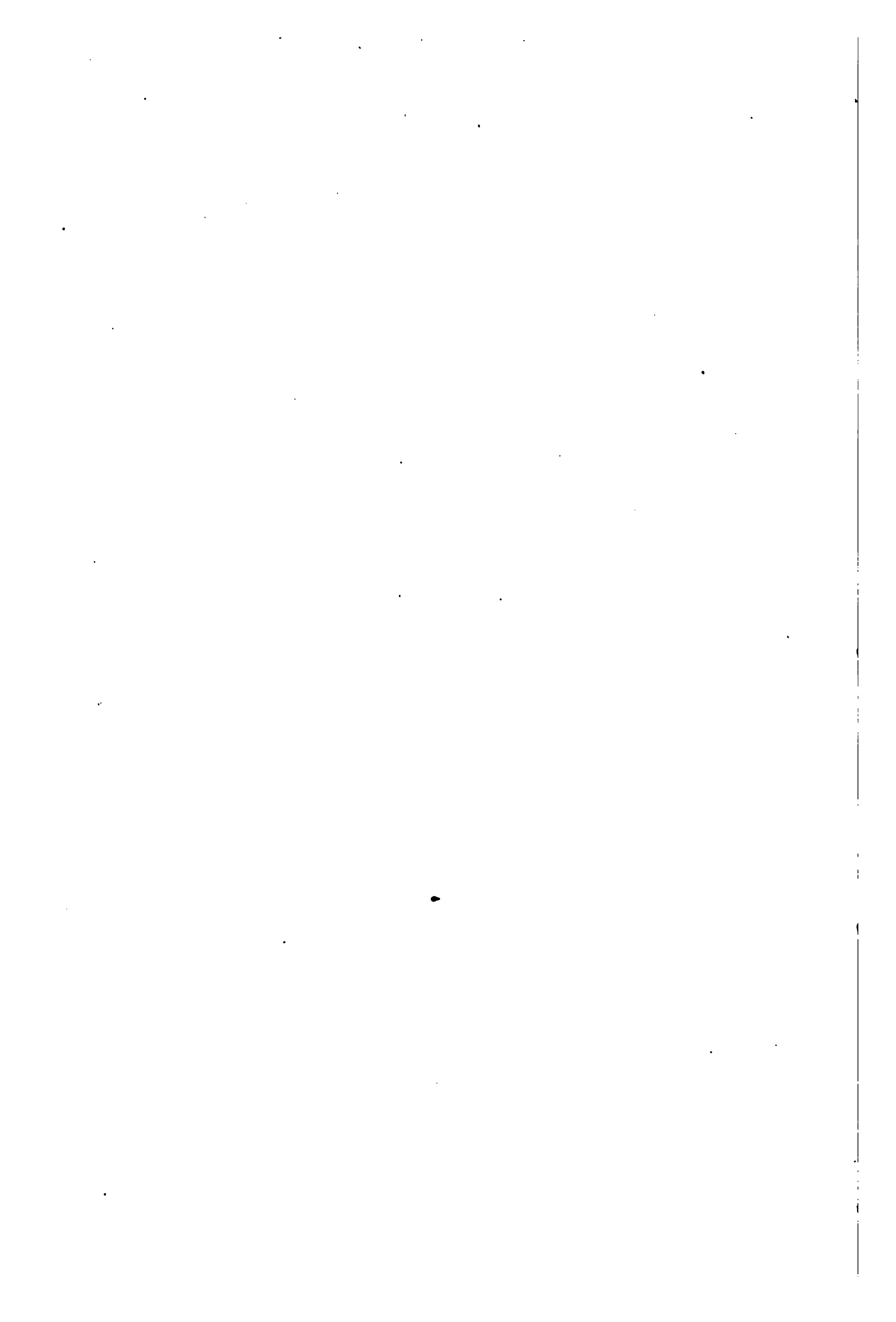




POPULÄRE AESTHETIK.



POPULÄRE

AESTHETIK

VON

Karl

DR. (CARL) LEMCKE,

DOCENT AN DER UNIVERSITÄT ZU HEIDELBERG.

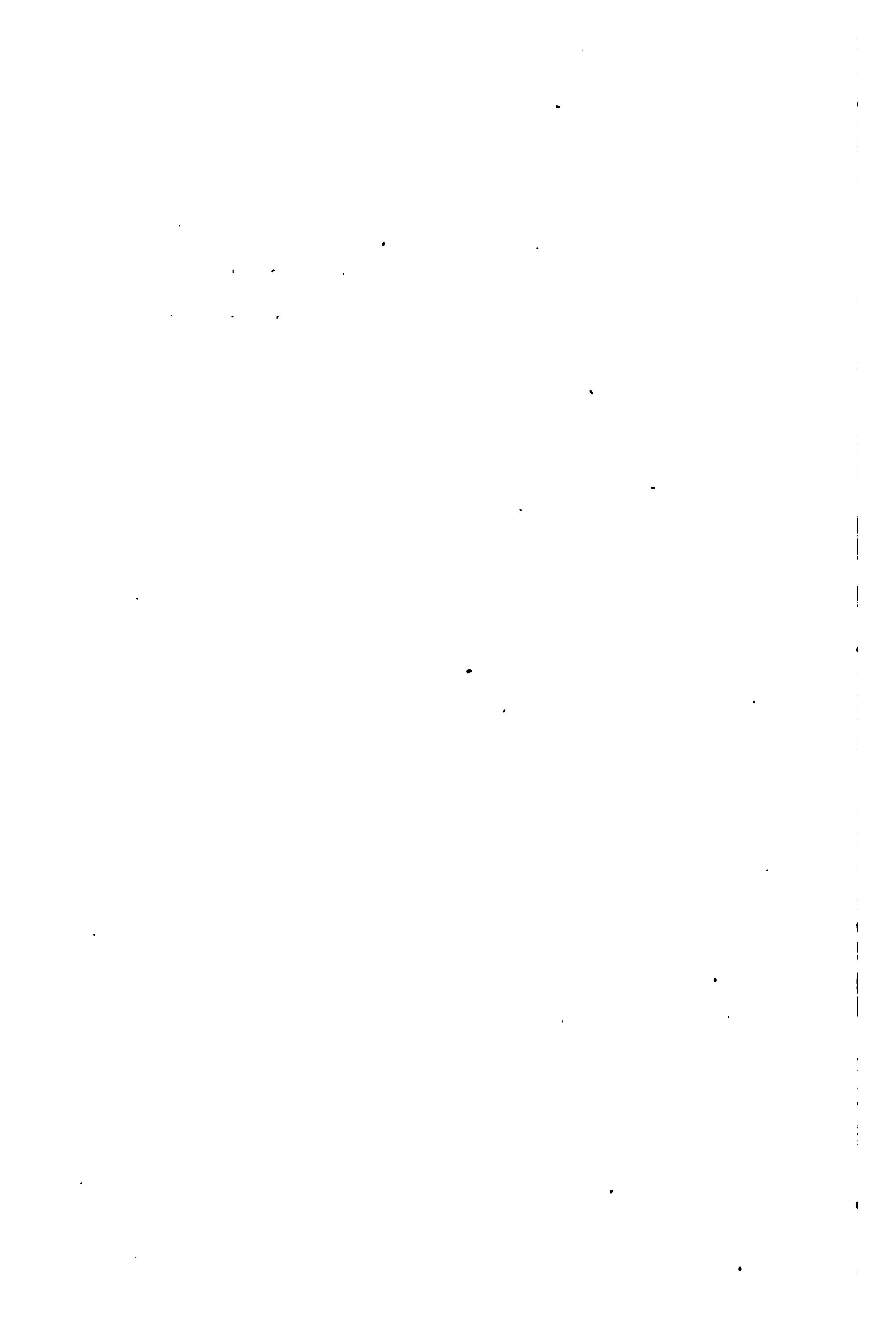
ZWEITE VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE.

MIT 53 ILLUSTRATIONEN.

LEIPZIG,

E. A. SEEMANN.

1867.



Vorwort zur zweiten Auflage.

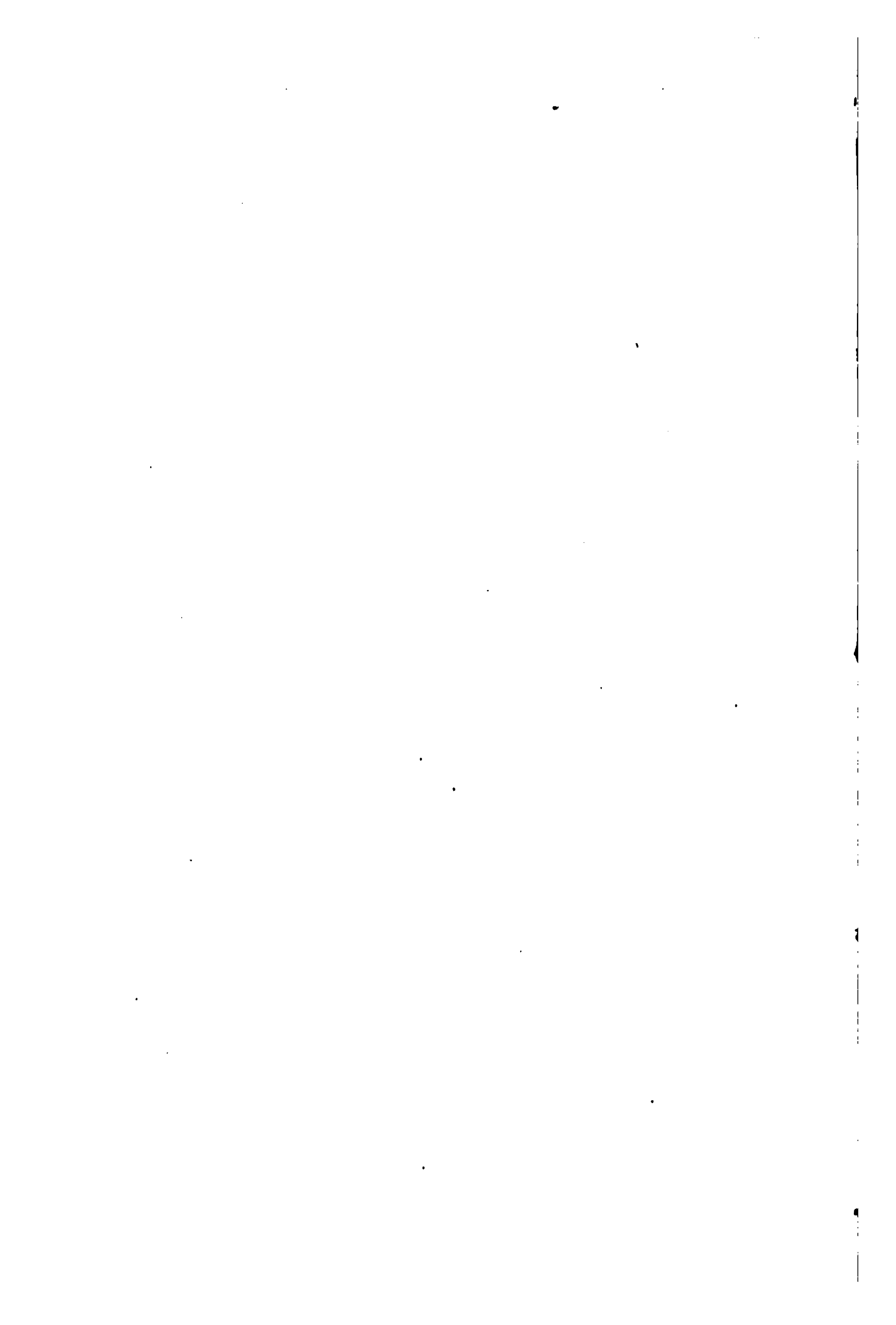
Schneller als ich zu erwarten wagte, ist von diesem Buche eine zweite Auflage nothwendig geworden. Man wird hoffentlich erkennen, dass ich mich bei diesem, das rege Interesse für die Aesthetik so erfreulich beweisenden Erfolge nicht beruhigt habe, sondern bemüht war, dem vorgesteckten Ziele eines populären Werkes im guten Sinne des Worts näher zu kommen. Einzelnes ist fortgelassen, Manches verändert und erweitert; Abschnitte sind hinzugefügt oder wie der über die Dichtkunst ausführlicher umgearbeitet.

Meinem lieben C. v. Lützow, sowie anderen Freunden und der Kritik Dank für ihren Rath; desgleichen Dank für Rath und für Mühwaltung bei der Ausstattung des Buchs meinem geehrten Freunde, Herrn Seemann.

Möchte das Buch auch in dieser neuen Gestalt dazu beitragen, dem Schönen immer mehr Freunde und Förderer zu gewinnen!

Heidelberg, den 1. Juni 1867.

C. L.



Inhaltsverzeichniss.

I. Begriff und Wesen der Aesthetik.

II. Das Schöne in der Natur.

III. Die Kunst.

Verzeichniss der Illustrationen.

Die mit † bezeichneten Figuren sind nicht in den Text sondern auf besondere an der betreffenden Stelle einzuheftende Blätter gedruckt.

Druckfehler:

S. 394, Z. 10 v. u. lies Motz statt Metz.
S. 400. In der Unterschrift unter Fig. 49 lies Hondekoeter statt Hondekoeder.
S. 298, Z. 11 v. u. lies Fig. 13 statt Fig. 12.

I.

Begriff und Wesen der Aesthetik.

1.

Begriff der Aesthetik. Ihre Entwickelung in Deutschland als Wissenschaft.

Aesthetik ist die Lehre von den sinnlichen Wahrnehmungen und Empfindungen. Häufig findet man ihren Begriff enger gefasst. Viele beschränken sie auf die Lehre vom Schönen: Einige verstehen darunter die Wissenschaft, die sich mit dem vom Menschen erzeugten Schönen beschäftigt: die Kunstlehre oder Philosophie der Kunst oder der schönen Kunst. Andere fassen hauptsächlich das Gefühl der Lust oder Unlust bei den Empfindungen in's Auge und nennen die Aesthetik alsdann Geschmackslehre. Andere geben noch andere Erklärungen.

Die Definition als Lehre vom Schönen ist in jüngster Zeit die gebräuchlichste gewesen. Sie hat das Gute, dass sie auf den Haupttheil — den Brennpunkt der Aesthetik, könnte man sagen — hinweist, führt aber doch mancherlei Nachtheile mit sich. Es ist, als ob man statt von einer Kriegslehre von einer Siegeslehre sprechen wollte. Denn das Hässliche nur als eine Negation des Schönen erklären und die Niederlage einen negativen Sieg nennen und unter dem Titel „Sieg" beschreiben, ist ziemlich dasselbe.

Alexander Gottlieb Baumgarten, ein Philosoph der Wolfischen Schule, führte gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Aesthetik als besondere Wissenschaft in Deutschland ein. Er gab ihr durch sein Werk, *Aesthetica* betitelt, Lehre von der sinnlichen Erkenntniss, den Namen, der ihr trotz aller Anfechtungen bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Der Umfang der Wissenschaft wurde freilich nur in unbestimmten Zügen von ihm angedeutet. Er selber beschränkte sich sogleich auf das „Ziel" der ganzen sinnlichen Erkenntniss, auf das Schöne und dessen Gegensatz, das Hässliche, und kam auch darin in seinem unvollendeten Werke nicht über die Theorie des Schönen in Hinsicht auf Dichtkunst und Beredtsamkeit hinaus. In seinen Geleisen schritten die Meisten weiter.

Damit war die Aesthetik in der deutschen Wissenschaft eingebürgert und stand zu erwarten, dass die deutschen Gelehrten sich

ihrer mit der ganzen, bekannten Gründlichkeit bemächtigen würden. So geschah es. Mit aller Kraft der Zopfzeit —, die nebenbei bemerkt nicht so gering war, wie sie gewöhnlich angeschlagen wird —, warf man sich auf diese neue Wissenschaft, die ein um so beliebteres philosophisches Ackerfeld wurde, als die eigentliche Philosophie steril zu werden begann.

Es ging freilich der Aesthetik, wie es wissenschaftlichen Errungenschaften in Deutschland zu gehen pflegt. Unsere Gelehrten, die sich eben des Lateins entwöhnten, steckten in der ganzen Schwerfälligkeit und Schulmeisterei ihrer Zunft. Beim besten Willen vermochten sie nicht den Einfluss auf das Volk zu üben, den sie ihrer Stellung und ihrer Befähigung nach hätten üben können. Um die Wissenschaft zu verbreiten, musste erst das Netz durchrissen werden, in das sie sich eingesponnen hatte, und welches gewoben war aus mittelalterlicher Unbehülflichkeit und deutscher Unselbständigkeit, die ihre classischen oder unclassischen Lehrmeister nicht aus den Augen zu lassen wagt.

Es kamen Männer, die diesen Zunftkram abschüttelten. Gerade die Aesthetik hat ihnen das Grösste zu danken. Winckelmann schrieb über die bildende Kunst und zeigte, den Schutt von der Herrlichkeit des Alterthums räumend, Muster der Schönheit, aus denen man richtige Gesetze gewinnen, an denen man zweifelhafte erproben könne. Lessing schrieb seine Abhandlungen über die verschiedensten ästhetischen Gebiete. Er ist der Pionir des geistigen Lebens unserer Neuzeit. Es giebt wenige Gebiete, in die er nicht vorgedrungen wäre, alle Schwierigkeiten des Weges besiegend und den Tross seiner Feinde verlachend oder niederschmetternd. Sein Scharfsinn als Pfadfinder ist dabei bewunderungswürdig. Noch heute gilt für die Aesthetik, dass wer zu weit von seinen Bahnen abwandelt, schwerlich den richtigen Weg eingeschlagen hat.

Nach einer oft nüchternen, durchschnittlich aber tüchtigen Periode wurde die gelehrte Aesthetik durch Kant auf den Höhepunkt jener Zeit geführt. Kant's berühmtes Werk: „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“ ist der Abschluss der älteren und der Ausgangspunkt der neueren Aesthetik. Die Form desselben machte es leider nur den engeren Gelehrtenkreisen zugänglich, doch fand es in vielen Beziehungen einen Dolmetscher an Schiller, dessen in Kantischem Geiste verfasste Abhandlungen, besonders die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts, zu dem Wichtigsten gehören, was unsere Wissenschaft aufzuweisen hat. Unbeschreiblich war jedoch die Erbitterung der freieren Aesthetiker, die gegen Kants Einseitigkeit und gegen seine philosophische Methode sich stemmten. Herders Aesthetik ist ein einziger Aufschrei dagegen; gleich einem Laokoon ringt er in den Windungen dieser ihn erstickenden Gedankenketten.

und schildert er die Folgen, wenn man diesem philosophischen Gebäude den Eingang in die Aesthetik gestatte. Es half nichts. Sein Gegner Schiller zog es herein . . .

Das vorige Jahrhundert ist mit Recht nach der „Aufklärung" genannt worden, die es auf allen Gebieten angestrebt hatte. Diese Aufklärung hatte sich allmälig überlebt und war in Trivialität und Abgeschmacktheit ausgeartet — der Rückschlag blieb nicht aus. Die einst so mittelalterlich dumpfen und beengten Köpfe sahen nun in ihrem Innern so nüchtern, einförmig und schattenlos aus, wie die Kasernen und sonstigen Bauten ihrer Zeit. Einige zopfige geistige Schnörkel abgerechnet, war Alles plan, öde und langweilig. Gegen diesen Zustand erwachte eine gründliche Reaction, die als Romantik mit grosser Furie ausbrach und in geistigen Hinrichtungen und Abschlachtungen wie nur je eine Reaction schwelgte. Sie ist bis in unsere Zeit von der grössten Bedeutung gewesen, weswegen wir sie hier etwas näher in's Auge fassen müssen. Hatte die Aufklärungszeit mit der früheren Vergangenheit gebrochen und deren Errungenschaften wo möglich ohne Untersuchung über Bord geworfen, so machte es nun die Romantik ebenso mit der jüngsten Vergangenheit. Das Mittelalter ward die Losung. Vieles Gute wurde von dieser geistigen Fluth wieder empor- und angeschwemmt, aber auch viel gutes Land weggerissen oder verdorben. Ueber den Wust, die Abgeschmacktheit und den Unsinn, den sie mit sich führte, möchte man nicht selten ihre Nothwendigkeit und ihre guten Folgen vergessen. Tief wurde jedoch das stagnirende Geistesleben aufgerüttelt.

Die Philosophie zeigte fast zuerst den Umschwung an. Eine Neu-Scholastik weist uns über die Aufklärungszeit zurück in's Mittelalter. Trotz allem modernen Anstrich und wirklich modernem Geiste sind Fichte und Hegel ihrem ganzen Wesen nach Scholastiker. Die mittelalterliche Mystik, die stets neben jener Philosophie geherrscht hatte, war nicht vergessen: Schelling und seine Schüler haben diesen Born wohl gekannt und fleissig daraus geschöpft.

Die Aufklärung hatte bisher geschulmeistert; jetzt spitzte wieder der Scholast seine Schlüsse, predigte die Mystik. Breit und nüchtern hatte man die Darlegungen geliebt; jetzt wurden sie wieder übereinandergethürmt, ineinandergeschachtelt; auf der Erde hatte man sich behaglich ausgedehnt und den Menschen als das Höchste gefeiert, jetzt wurde bis in das Nichts hineingebaut, um das sogenannte Absolute zu finden oder wurden die Thürme wieder zum Himmel hinauf geführt, um den Gott der Kirche, den man lange Zeit vernachlässigt hatte, gläubig zu verehren.

Es ist interessant, die wissenschaftlichen Werke mit den Baustilen zu vergleichen. Wenn die Schriften der Aufklärung an die Renaissance und die Häuser und Städteanlagen des Zopfstiles erinnern, so wird für

die nächste Zeit die Neu-Gothik die treffendsten Parallelen bieten. Dort Alles regelmässig, übersichtlich, schablonenartig; Alles soll klar, verständlich, nützlich sein; das religiöse Princip ist nicht vergessen, aber die Kirchen sind doch Nebensachen und schulhausmässig nüchtern. Der Bau ist weit angelegt, die Strassen sind gross und breit, aber ganze Viertel liegen unangebaut; von einer festen Umgränzung ist keine Rede. Die Stadtanlage verläuft ohne Wall und Mauer in's freie Feld. Dagegen die Stadt des Mittelalters mit den engen, winkeligen Gassen, mit ihrem Alles überragenden Dom als Mittelpunkt, mit all' dem bizarren und malerischen Häuserwerk, Stockwerk über Stockwerk aufgethürmt, mit all' dem Wechsel von Licht, Schatten und Halbdunkel; feste Ringmauern rings herum und enge vergatterte Thore darin — das ist die Scholastik. Ist dort die Ordnung zum Zwang gemacht und peinlich, so hier die Willkür und die Einschachtelung störend; hat man dort zu viel Sonne und Luftzug und zu wenig Schatten, so fehlt Einem hier Licht, Luft und Sonnenlicht; man muss sich angewöhnen im Halbdunkel zu tappen. Wer nicht auf's Genaueste mit all den Strassen, Wegen und Winkeln bekannt ist, kommt nicht aus der Stelle, verirrt und verläuft sich.

Unsere neuere Philosophie und unsere Neu-Gothik schwärmte bewusst oder unbewusst für solche Zustände. Die Philosophie hat ihr Redlichstes gethan, um in ihren Werken ähnlich zu erscheinen. Was der Dom ist, das wurde wieder die absolute Idee oder auch echt mittelalterlich ein Satz der Religion. Ein Nebeneinander der Begriffe galt nicht mehr. Begriff musste aus Begriff herausgezogen werden, bis der letzte so spitz war, wie die Spitze des gothischen Thurmes. Wenn darüber die Kreuzblume auf den Himmel und die Religion wies — um so besser. Klarheit erschien trivial. Die einfachste Wahrheit musste wo möglich gedämpft werden, wie das helle Sonnenlicht durch bemalte Fenster. — Wer wollte läugnen, dass von der neuern Philosophie Bedeutendes geleistet worden ist und dass eine immense Kühnheit und Kraft sich in ihr ausspricht! Wer aber auch, dass ungeheure Geisteskraft durch sie nutzlos aufgezehrt worden? Wie viele Anstrengungen sind nicht verschwendet, nur um sich in ihr zurechtzufinden! Alle die müden Köpfe, die darüber gebrütet haben und nur zu häufig in den dunklen Ecken und Winkeln sich verrannten! All' der geistige Hochmuth, der dort wieder ausgeheckt wurde und auf das Volk seine traurigen Reflexe und dunkelen Schatten warf! Soviel abstruses Zeug, das in den düsteren Winkeln aufgethürmt ward! Die deutsche Nation hat schwer darunter zu leiden gehabt. Es ist in diese Speculationen so viel geistiges Kapital hineingesteckt worden, dass die Arbeiten auf anderen Gebieten stockten. Als man dann hoffte, das philosophische Gebäude so hoch gebaut zu haben, dass dem absoluten Princip nichts mehr übrig blieb, als sich auf Gnade oder Ungnade in seiner höchsten

Behausung zu ergeben, da war plötzlich der Bau wacklig und stürzte krachend zusammen. Ein grosser geistiger Bankerott war die Folge.

Die Aesthetik war eng mit der Philosophie verknüpft und in ihre Schicksale verwoben. Sie hatte einen grossen Aufschwung genommen. Aber recht scholastisch ward sie von der sinnlichen Welt so viel wie möglich losgelöst. Die Empfindungen untersuchen, die Art und Weise unseres ästhetischen Urtheils erkennen, den Maassen nachspüren, galt für untergeordnet. Hauptsache ward die höchste Ideenlehre: Die Idee in der Erscheinung ist das Schöne. Die vielfachen Ideen sind Brechungen einer höchsten Idee. Dem vielfachen Schönen liegen die vielfachen Ideen zum Grunde. Folglich ist alles Schöne Ausfluss der höchsten Idee und wird erkannt, sobald diese erkannt ist. Die Idee aber ist geistig, folglich giebt es nichts Schönes, was nicht geistig wäre. Das Naturschöne ist nur ein Reflex des Geistig-Schönen, eine unvollkommene unvollständige Weise, die ihrer Substanz nach im Geist enthalten ist. — In dieser Weise ward die Aesthetik zur Metaphysik oder zur Religionslehre, indem die weniger begriffsfrohen Geister die absolute Idee einfach Gott nannten.

Die Kunst und die Künstler mussten schlecht dabei fahren. Die ungründlichen Franzosen riefen in der Aesthetik den Künstlern zu, die nach dem Schönen fragten: Ahmt die schöne Natur nach! Die deutschen Gelehrten sahen mit tiefer Verachtung auf diese, des Hippias würdige Dummheit herab, die das Schöne erklärte als schöne Natur, die doch wiederum zu erklären sei. Sie hatten darin Recht. Aber in der Praxis machte sich die Dummheit nicht so dumm. Der Künstler war doch auf die sinnliche Natur hingewiesen, aufgefordert seinem Geschmack gemäss zu prüfen und zu wählen, dann zu arbeiten, nachzuahmen in Stein, Wort, Farbe. Er bekam doch einen Stoff angewiesen. Unsere Künstler bekamen die höchste Idee, einen Gedanken, mit dem sie für die Darstellung wenig oder nichts machen konnten. Und dazu den Trost, dass die Kunst ein überwundener Standpunkt wäre, weil die Intelligenz, der Gedanke und die Reflexion, längst diese an das Sinnliche gebundene Kunst überflügelt hätten, die nur noch Stoff für unser Urtheil sei. Durch die Wissenschaft einbalsamirt zu werden, wäre die Zukunft der Kunst. Den Kampf, den unsere Künstler gegen solche bleiernen und anderer Seits wieder überhohen Anschauungen zu führen hatten, sehen wir deutlich. Die Gedankenmalerei und das Nazarenerthum mussten sich entwickeln, die metaphysische und die theologische Ansicht musste sich auch in den, durch ihre Zeit wahrhaft gemarterten, Söhnen der Kunst durchringen. Die volle freudige sinnliche Welt war ihnen ja als niedrig, gemein, des Schönen bar hingestellt.

Es würde von wenig Einsicht zeugen, ja den Mangel jeder historischen Einsicht erkennen lassen, wenn man nun kurzweg ein Ver-

dammungsurtheil aussprechen wollte. Keine Phase ist unwichtig. Wer das Ganze übersieht, der weiss, dass Nutzen und Schaden ineinanderwachsen wie das Schlangenpaar in Dante's Hölle, nur dass sie ein freundlicheres Bild geben. Wie der Pendel so weit zur Linken wie zur Rechten über die Senkrechte hinausschwankt, dadurch aber gerade die Bewegung der Uhr erhält und den Fortgang der Zeit verkündigt, so weisen auch jene Geistesströmungen zwischen Extremen auf erfreulichen Fortschritt, so lange das Streben nach der Wahrheit die Triebkraft des Ganzen ausmacht. Ging die Bewegung der Gemüther in den Zeiten der Aufklärung bis an die Gränzen des Flachen und in das Flache hinein, so führte die nothwendige Rückbewegung bis zum Versenken in bodenlose Tiefen der Speculation oder der Gemüthsinnigkeit. Aus diesen flüchteten die durch Speculation oder Schwärmerei übersättigten Geister wieder zum Positiven. Die Naturwissenschaften vor Allem mussten zum Gegengewicht dienen; Erfahrung allein sollte den Ausschlag geben. Wo ein speculatives Streben sichtbar wurde, da war die Menge jetzt ebenso kopfscheu, wie sie sich früher enthusiasmirt gezeigt hatte. Aber auch diese Hochfluth des Glaubens, dass nur bei den sogenannten strengen Erfahrungswissenschaften das einzige Heil sei und jedes speculative Denken zur Verirrung führe, beginnt allmälig zu verlaufen; wir nähern uns einer den Extremen gegenüber maassvollen Zeit. Genug darin der Gegensätze, der Spannungen, um die Lebendigkeit, die kräftige Bewegung zu erhalten, aber auch genug darin der harmonischeren Geistesstimmungen, der schönen Empfindung, des Dranges nach der Wahrheit und des edlen Strebens, des in Selbstentsagung hochherzigen Wollens. Wir stehen in einer bedeutenden Zeit. Grosses liegt vor uns, nach jeder Richtung winken hohe Ziele. Hinter den Höhen lauert der Fall, aber wenn Bedacht zum Muth und zur Kraft kommt, so werden wir siegreich emporschreiten.

2.

Das Schöne, Wahre und Gute. Harmonie und Kampf dieser Ideen.

Drei Kräfte bilden das Vermögen des Menschen; ihre Zielpunkte, sagt Platon, sind göttlich. Der Mensch empfindet, erkennt oder denkt, und will. Das Ziel für das Empfinden ist das Schöne, für das Erkennen das Wahre, für das Wollen (Handeln) das Gute. Das Schöne, Weise oder Wahre und Gute ist das Höchste, was der Mensch zu erstreben vermag; es ist göttlich. Diese Dreiheit bildet das Wesen der Gottheit. Da wir nun dieses Göttliche in uns finden und zur Herrschaft kommen lassen können, wie sehr auch niedere Triebe es verdecken und bedrücken mögen, so gilt es alle Kräfte anzustrengen und der Dreiheit den Sieg in uns zu erkämpfen, um dadurch göttlicher zu werden. Das Hässliche aber, das Unwahre und das Schlechte ist zu hassen und zu vernichten, weil es uns sonst stets verhindert, uns aus dem niederen Staube, in den es uns hinabdrückt, zu erheben und zur Gottheit emporzustreben. So schon Platon.

Die Empfindungslehre nun, die zum Ziel das Schöne hat, ist die Aesthetik, die Lehre vom Denken oder Erkennen des Wahren ist die Philosophie; das auf das Gute gerichtete Wollen behandelt die Ethik.

Es ist leicht daraus zu ersehen, warum man die Aesthetik als Lehre vom Schönen fasst. Das ganze Gebiet wird nach seinem Gipfelpunkte genannt.

Jene Kräfte sind nun aber nicht bloss als neben einander in uns zu denken. Wer nach dem Schönen strebt, muss alle Kräfte danach anspannen, will er nicht im allgemeinen unklaren Empfinden stecken bleiben. Das Streben oder Wollen des Schönen muss kräftig sein; rein und kräftig die Empfindung des Schönen als Grundlage; dann auch eindringend, bis zur Wahrheit des Schönen sich vertiefend, das Erkennen desselben. Wenn wir uns im gewöhnlichen Leben meistens auf die Empfindung als auf ein Geniessen des Schönen beschränken und zufrieden sind, gleichsam reingestimmte Saiten für dessen Accorde zu besitzen, so tritt bei der Erkenntniss die Thätigkeit des

Denkens in den Vordergrund, die uns Wissen schafft über unsere Empfindungen des Schönen, während bei dem Wollen (Handeln) die That selbst das Hauptsächlichste ist und das Können die Hauptbedingung beim Schaffen des Schönen wird. Dass auch zum Handeln wieder Empfinden und Erkennen gehört, wo es richtig ausgeführt werden soll, ist klar. Als Empfindungslehre d. h. als Wissenschaft hat es nun die Aesthetik sowohl mit dem Wissen des Empfindens als dem des Wollens oder Könnens zu thun. Das Können des Schönen ist die Kunst. So begreift die Aesthetik sowohl die Philosophie des Schönen als der Kunst in sich.

Es ist vielfach Streit darüber gewesen, wie diese Dreiheit: Schönes, Wahres und Gutes nun zu ihrer Einheit stehen, deren Ausfluss sie sind und deren Harmonie sie bilden. Der Eine behauptet, das Schöne sei das Höchste; es sei die Harmonie des Wahren und Guten; ein Andrer nimmt für das Wahre die erste Stelle in Anspruch und sieht im Wahren das Schöne und Gute vereint (das Schön-Gute), ein Andrer wieder fordert dasselbe für das Gute, das an sich das Schöne und Wahre sei. Von einem Vorrecht, das könnte man schon hieraus ersehen, kann für keines die Rede sein; jedes, das Schöne, das Wahre und das Gute ist für sich gleichberechtigt, gleich wichtig oder göttlich, wie Platon es nennt, ist aber auch in gleicher Weise mit den andern harmonisch verbunden. Nur vereint bilden sie die volle Harmonie, zeigen sie das Wesen des Menschen in seiner höchsten Entwicklung.

Wem aber, wie nicht selten, der Zank über die Vorberechtigung vorkommt, bei welchem gewöhnlich für die Aesthetik die Kunst, für die Ethik die Religion gegen die Philosophie gesetzt wird, der erinnere sich an die Erzählung von dem Mann mit den drei Söhnen. Wer ist der geliebteste Sohn seines grossen Vaters? Wer hat den Ring — der Künstler, der Philosoph oder der Gläubige? Er spreche getrost mit dem Richter:

> Denkt ihr, dass ich Räthsel
> Zu lösen da bin? Oder harret ihr,
> Bis dass der rechte Ring den Mund eröffne?
> Doch halt! Ich höre ja, der rechte Ring
> Besitzt die Wunderkraft, beliebt zu machen;
> Vor Gott und Menschen angenehm. Das muss
> Entscheiden!

Er mag noch weiter mit den Worten des Richters reden.

Das Schöne, Wahre und Gute bildet zusammen das Ziel, wie beim einzelnen Menschen, so beim Volke, so beim Menschengeschlecht. Mit ihrer Harmonie ist das Höchste erreicht. Natürlicher Weise ist auch nur eine Annäherung an solche Vollkommenheit sehr schwer und sehr selten. Gewöhnlich werden wir zufrieden sein müssen, wenn wir im Nacheinander der Zeit ein Streben zu den einzelnen Zielen und eine Annäherung daran entdecken.

Werfen wir einen Blick auf die Geschichte der bekanntesten Völker, um den Wechsel oder das Zusammentreffen jener Bestrebungen zu gewahren: zu sehen, wie eine die andere abzulösen pflegt, wie dann aber, wenn sie zu einer gewissen Harmonie gelangen, jene Zeiten des Völkerlebens erstehen, welche wir die Blüthezeiten, die goldenen Tage nennen und nach denen wir Jahrhunderte, Jahrtausende seufzen und uns wieder hinanzuringen suchen.

Das 5. Jahrhundert und der Anfang des 4. Jahrhunderts vor Christi Geburt sahen eine solche Blüthezeit bei dem hellenischen Volke — eine schönere ist noch nicht wieder erlebt worden. Die herrlichste Entfaltung eines der begabtesten Völker zeigt uns alle Kräfte in wunderbarer Thätigkeit, nach Empfinden und Schönheit, Erkennen und Wahrheit, Wollen und Güte und Menschlichkeit. Jene Zeit hat ein Kapital geschaffen, von dessen Zinsen wir zum grossen Theile bis auf den heutigen Tag leben. In der Kunst ward das Ideal gleichsam Wirklichkeit; was jene Zeit künstlerisch berührte, ward zu Gold. Ihre Philosophie, ihre Cultur bilden noch heut Fundamente unseres philosophischen und ethischen Lebens.

Damals hat das hellenische Volk jene himmlische Fahrt unternommen, von der Platon im Phädrus spricht: der Schwung des edlen, guten Rosses riss das Fuhrwerk zum Himmel empor, so dass die Seelen das Haupt bis über dessen Rand erhoben und das Göttliche in seinem Lichtglanze erblicken konnten. Ewige Formen und ewige Wahrheiten sind da erschaut worden. So lange eine Erinnerung an dieses Schauen bleibt, kann niemals die Menschheit wieder völlig gegen die thierische, dunkle, jenem Himmlischen entgegengelagerte Seite hinabgedrückt werden. Von der Erinnerung erwärmt, lebt ewig in ihr die Sehnsucht, lebt die Begierde, wachsen die Flügel, sich dort wieder hinaufzuschwingen.

Der Verfall jener Blüthezeit begann im ethischen Leben, welches von dem ästhetischen Treiben und den sinnlichen Trieben überwuchert wurde. Sinnlichkeit erstickte die Sittlichkeit. Alles dachte nur an Genuss; die Hoheit der Gedanken, die Wahrheit, das Kernige, Feste des ganzen Strebens ging dem Volk in seinem Sieges- und Freudentaumel verloren. Die Empfindungswelt bekam zu sehr das Uebergewicht; das Streben nach Wahrheit verflüchtigte sich den Gemüthern zum Spiel mit dem Schein des Wahren; Sophistik herrschte anstatt Philosophie; im ethischen Leben missbrauchte die entfesselte Individualität die schöne, jetzt zum ersten Male errungene Freiheit nicht minder; alle Schranken wurden durchbrochen; Willkür und Laune herrschten; die festen Bahnen wurden verlassen; die ernsten hohen Ziele schwanden aus den Augen; die nachhaltige machtvolle Energie ging verloren. Vergebens war das Bemühen der Einsichtsvollen, diesen Durchbruch aller Dämme des geistigen Lebens zu verhindern

und die Risse wieder zuzuwerfen. Je weiter sie in ihrer Reaction gegen ein solches Treiben gingen, desto weniger nützten sie natürlich. Weder die outrirte Frömmigkeit, noch die Vorliebe für alten spartanischen Zwang, noch orientalische Principien der Ethik, noch sociale Ordnungen, wie sie gleichfalls der Orient ausgebrütet hatte, noch Verachtung alles ästhetischen Lebens konnten ein richtiges Gegengewicht abgeben und auf die richtige Bahn wieder hindrängen. Xenophon, der religiöse, Alles nach soldatischer Zucht und Ordnung begehrende Ritter sowenig, wie Platon, der seinen Phantasiestaat nach den Vorbildern des Orients schuf, der dem Wirrwarr der politischen Bewegungen seiner Zeit den starren Zwang des Kastenthums als das Beste entgegenstellte und eine Herrschaft der Weisen verlangte, wie Aegypten Vorbild gegeben hatte oder das Priesterregiment der Juden es geben konnte, der die Kunst aus seinem Staat verbannte, er sowenig wie Stoiker oder Cyniker vermochten Einhalt zu thun. Alle Anstrengungen der Einzelnen wie der Schulen waren vergeblich, das Verderben zu beschwören, welches aus der Versinnlichung der Masse und deren Aufgehn in Genuss, Vergnügen und Aeusserlichkeit über das griechische Volk heraufzog. Der schroffste Ausdruck des Gegensatzes zeigte sich in der Stoa und in den Cynikern; die Auflösung des eigentlichen Griechengeistes ward darin sichtbar. Wie sehr auch Platon wohl in philosophischem Hochmuth und ethischem Eifer das ästhetische Leben angegriffen hatte, er war selbst zu gross und auch zu voll der Schönheit, als dass er in die Einseitigkeit der Stoiker und Cyniker verfallen konnte, welche den ganzen ästhetischen Menschen mit seinem auf höheren wie niederen Genuss gerichteten Streben verdammten. Diese erkannten nur das ethische Element an; das Gute allein und das Streben danach, das aus der Tugend erwächst, ward im Gegensatz zum Schönen und Wahren oder vielmehr zu einem entnervenden Sinnenleben und einer sceptischen, zerfressenen Philosophie als das einzig zu Erstrebende aufgestellt. Griechen verdammten und verschmähten das Schöne, in welchem das Volk die höchsten Triumphe gefeiert hatte! Die Harmonie der Dreiheit, die die Hellenen so herrlich hingestellt hatte, schrillte in Disharmonien — Griechenland hatte für sich seine grosse Rolle ausgespielt. Das Volk konnte nur noch dienend — denn herrschen kann nur, wer fest und gross im Wollen ist — in seiner geistigen Zersetzung anderen Nationen nützen. Freilich, wenig andere Völker können so stolz auf die Leistungen ihrer Glanzzeit schauen. Um nur die eine, allerdings die höchste Leistung anzuführen: die Schönheit war von den Hellenen für die Menschheit gewonnen worden.

Philipp von Macedonien, an der Spitze eines rein politischen Staates, begann die Führung der griechischen Welt an sich zu reissen. Er hatte feste Ziele und wusste, was er wollte. Seine Halbbarbaren demüthigten die Nachkommen der Sieger von Marathon und Salamis,

welche ein Demosthenes vergeblich durch die Einsicht in die Gefährlichkeit ihrer Lage aufzumuntern und den entscheidenden Thaten gewachsen zu machen suchte. Unter Alexander dem Grossen dienten sodann die Griechen dazu, West-Asien der europäischen Kultur zu gewinnen. Doch zu kurz war ihr Zusammengehn mit dem Macedonischen Stamme unter dem genialen Besieger Asiens, als dass dadurch der hellenische Charakter sich hätte erneuern, respective verändern können. Er zeigte sich nicht mehr im Stande, neue Kraft aus den Siegen und dem Verkehr mit andern Völkern zu schöpfen. Sie versuchten es in der Philosophie, in welcher immer stärker die orientalischen Einflüsse auftraten, bis dieselbe im Lauf der Jahrhunderte ganz zum fremdartigen, den antiken Geist verläugnenden Neu-Platonismus, dem Zwitterding von Hellenen-, Juden-, Christenthum und Aberglauben gestaltet ward. Sonst lebten die Griechen ihr altgewohntes Leben fort, so als Sieger des Orients, wie als Knechte des occidentalischen Roms. Kunst und Gelehrtenthum war ihre Beschäftigung und ihr Vergnügen, jene wie dieses aber mehr und mehr sinkend. Denn ein gesundes Volks- und Staatsleben ist die unumgänglich nothwendige Grundlage für das Schöne und Wahre, soll das Höchste darin erreicht oder bewahrt werden.

Was Macedonien angestrebt aber nicht vermocht hatte, führte Rom aus. Die festen, strengen, ethischen Latiner rissen, über die windigen, ästhetisirenden, zerfahrenen Griechen hinweg, die Weltherrschaft an sich, durch Tapferkeit und Ausdauer sie gewinnend, durch Characterfestigkeit und Consequenz sie behauptend. Das Wollen und das Sollen herrschte und darauf hatte jetzt Empfindung und Gedanke sich zu beziehen, ihm hatten sie zu dienen. Der Staat und die Regel des gesellschaftlichen Lebens, das Recht — das ist von den Römern zuhöchst ausgeprägt worden, während der Grieche unter ihm den Lehrer und Erzieher der Menschheit machte. Als die Jahrhunderte hindurch andauernde Kraft des römischen Wesens erschlaffte, der einst so machtvolle Strom desselben stockte, da bedurfte es eines neuen Umschwungs, die europäische Welt vor dem Stagniren zu bewahren. Eine furchtbare Hohlheit und Leere herrschte. Die Römer waren in ethischer Beziehung schlimmer geworden als die Griechen. Die Fäulniss der Cultur — Blasirtheit, Unnatur, Glaubens- und Herzensleere, Characterlosigkeit, Kriecherei und wie die Auswüchse der Cultur heissen — stank zum Himmel, um ein Shakspereesches Wort zu gebrauchen. Ein neuer Halt, ein neues Ziel war nothwendig geworden; die römische Aufgabe war ausgelebt. Und der Umschwung kam. Und diesmal aus dem Orient, von dem verachteten Volke der Juden. Wohl hatten Syrien und Aegypten schon ihre Mystik und ihren Aberglauben leihen müssen, um dem Herzensbedürfniss manchen Römers und mancher Römerin doch einigen Stoff zu geben, aber die Massen hatten

darin keine Befriedigung finden können. Die Welt lechzte nach einem frischen Geistesquell. Sie war satt des Nichtglaubens, satt des materiellen Genusses, den sie bis zum Ekel durchkostet hatte, und müde von den Anstrengungen, durch welche die Weltherrschaft errungen war und in inneren und äusseren Stürmen bewahrt werden sollte. Sie wollte einen inneren, seelischen Halt, sie bedurfte des Kasteiens, um von der schrecklichen Verlotterung sich zu erholen; sie hatte übergenug der Thaten und sehnte sich gleichsam nach deren Gegensatz: sie lechzte nach Glauben. Da kamen die Jünger eines gekreuzigten Nazareners und predigten das Evangelium. Thut Busse und glaubet! war ihre Lehre.

Der Glaube begann mit dem Christenthum seinen gewaltigen Kampf gegen die bisherigen Mächte der alten Welt. Die Welt des Schönen ward verworfen oder in den Glauben hineingezogen; nur der geistige Mensch, das Seelenheil ward jetzt als wichtig betrachtet. Auch die Wahrheit war nicht mehr ein Ziel um ihrer selbst willen; sie wurde dem Glauben unterjocht, der über die Begriffe des Verstandes hinübergespannt war und in einem Wunder sich zusammenfasste, das jenseits aller Erfahrung lag. Abtödtung des Fleisches, Abschliessung von der Welt, Busspredigt, die Rechtfertigung durch den Glauben, die Schrecknisse des jüngsten Gerichts und der Hölle, Ketzerverdammniss — das waren Errungenschaften der neuen Zeit, die ihr Verhältniss zur alten bezeichnen, das in Kunst und Staatsleben gross gewesen war. Solange das Christenthum mit dem Heidenthum zu kämpfen hatte, hielt es seine ethischen Principien fest und siegte. Nach dem Sieg, als es das ästhetische Element und das Streben des Verstandes, die Wahrheit aus sich zu finden, völlig daniedergeworfen, die classische Welt völlig verschüttet hatte, als eine neue, gänzlich veränderte Welt entstanden war, da begannen wieder aus dem Leben der Völker frische Keime des Schönen und Wahren emporzuschiessen. Diese grosse Periode vom Zerfall des antiken Lebens bis zum Beginn der Blüthe des Mittelalters hat etwa 1000 Jahre gedauert. Das Erwachen des selbständigen nationalen Geistes der Völker in bildenden Künsten und Poesie, dann der Kampf des Papstthums und des Kaiserthums, der geistlichen und der weltlichen Herrschaft bezeichnet den Beginn einer neuen Zeit. Als das aufregende bunte Leben der Kreuzzüge die Völker durchschüttelte und in Bewegung setzte, als die Städte ihre hohen Dome erbauten, als der Minnegesang des glänzenden Adels erscholl und die alten Volkslieder wieder gesagt und gesungen wurden, da war die Ausschliesslichkeit des religiösen Princips durchbrochen, wie sehr ihm gerade die Hauptbewegungen jener Zeit anscheinend auch galten. Unter der Kirche und zum Dienst der Kirche, die bis dahin die Herrschaft allein geführt hatte, hatten sich neue Kräfte entwickelt, die sich jetzt zur Geltung rangen.

Von nun an sehen wir das ästhetische Element mit allen Kräften sich wieder emporkämpfen. Die Volkskräfte waren nicht mehr zu halten; der ausschliesslichen religiösen Geleise überdrüssig, fühlten sie sich der Vormundschaft und dem Zwang der Kirche entwachsen. Sie wollten nicht mehr unter deren Ruthe und Zucht stehen, sondern frei empfinden, fröhlich wieder geniessen; im politischen und socialen Leben gleichfalls neue Anläufe. Auch der Drang nach freier Erkenntniss begann sich wieder zu regen, aber er war zu schwer daniedergeworfen, die Last, die über ihm gehäuft lag, die Schrecknisse, die ihm entgegenstanden, zu gross, die tödtende Wuth des Glaubens noch zu furchtbar, auch die geistige Kraft in dieser Beziehung zu gebrochen und verschroben, als dass man hätte über die Anfänge hinüberkommen können. Das Dogma blieb der Grund für die Scholastik. Das Holz war dürr, das auf solchem Boden emporschoss. Wohl bewegte man sich wieder in philosophischen Formen, aber der Geist der Wahrheit fehlte, um den verzwickten und nur zu oft abstrusen Wortkram zu beleben. Das philosophische Ziel war nicht Wahrheit an sich, sondern Wahrheit des aufgestellten Dogmas, Richtigkeit des Glaubens. Hierin war die Kirche unerbittlich und fest; die ästhetische Welt hatte sie selber wieder entfesseln helfen, als sie die Kunst aufbot, die Religion zu schmücken, aber das Forschen nach der Wahrheit durch die geistige Kraft des Menschen allein, mit Ausschluss der sogenannten Offenbarung, stempelte sie noch auf Jahrhunderte zum Verbrechen, das den Tod verdiente.

Interessant ist zu beobachten, wie der ganze Umschwung eingeleitet war. Einst hatte das Abendland die Einbusse seines ästhetischen Lebens durch das Morgenland erlitten. Jetzt hatte dieses unter dem Panier des Muhamedanismus sich aus der Kraftlosigkeit aufgerafft, in welche versunken es seit Alexander dem Grossen lag. Die verachteten Horden Arabiens und Syriens hatten Westasien und Nordafrica erobert und selbst im Süden Europas festen Fuss gefasst. Sieger des Schwerts durch die Kraft und Ueberzeugung des Glaubens zeigten sie bald auch ihre Kraft auf dem Gebiet der Wissenschaft und Kunst. Sinnenfreude und Schärfe des Verstandes wirkten vereint, um das stolze politische Leben des Islam zu verschönern und zu vertiefen. Der so sehr zum Phantastischen sich hinneigende, wirkliche Thatsachen aber eben so häufig mit der grössten Schärfe ergreifende orientalische Geist zeigte sich in seiner schönsten Entfaltung.

Mit diesem so veränderten Orient traf das Abendland in den Kreuzzügen zusammen. Die Kirche hatte geglaubt den höchsten Triumph zu feiern, als sie ihre im Glauben willenlos unterworfenen Schaaren aussandte, die Bekenner des Islam aus dem heiligen Lande zu treiben. Sie ahnte nicht, dass sie sich selber das Verderben bereite. Die Völker des Occidents lernten von den Muhamedanern, denen sie

in vielen geistigen Beziehungen nachstanden. Sie wurden aufgerüttelt, ihre Kräfte waren in Anspruch genommen, ihre Blicke erweitert worden. Neues war gelernt, neue Wege waren geöffnet, einer andern Welt sah man sich gegenüber, die zur Vergleichung, zum Nachdenken, zur Kritik des Eignen herausforderte. Mit den Kreuzzügen hat die neue Epoche begonnen.

In dem sonnigen Südfrankreich, auf jenem Boden, wo griechischer Geist von Massilia aus gewaltet hatte und Jahrhunderte über Christi Geburt hinaus noch bemerkbar gewesen war, bei den Provençalen regte sich zuerst jener neue Geist, der einer verschönerten Sinnenwelt und freieren Gedanken kühn wieder huldigte. In den Albigenser-Schlächtereien hat ihn die Kirche dann allerdings bis auf den heutigen Tag wieder zu ersticken gewusst. Aber hier, die Troubadours singen die neue Zeit ein, gefolgt von den übrigen Sängern der ritterlichen Poesie. Der gothische Stil, das Aufblühen der See- und Handelsstädte zeigen ferner den neuen Geist, der nun aber, was das wichtigste war, in Italien zur nachhaltigen Entwicklung gelangte. Dante's und Petrarca's Namen mögen dafür stehen. So war das ästhetische Element neben dem ethischen wieder zur Geltung gekommen. Zur völligen Entfaltung der ganzen Geistesthätigkeit bedurfte es aber noch der Erkräftigung des dritten Princips. Der schwache philosophische Sinn des Jahrhunderts musste sich nach einer Hülfe umsehen. Wunderbarer Wechsel! Man belebte den alten, vom Christenthume erstickten antiken Geist und gesellte ihn sich zum Bundesgenossen. Die Philosophie des Heidenthums trat in die Schranken; der völlig erstarkte ästhetische Trieb machte sich kräftig von den Fesseln der Kirche los; beide kämpften vereint, um das Vorwiegen des ethischen Princips aufzuheben. Wir sehen wieder die bekannten Folgen. Das Zusammentreffen des Schönen, Wahren und Guten giebt eine Blüthezeit in dem Volksleben, das jene Bestrebungen vereinte. Das Cinquecento zeigt uns in Italien Kunst und Wissenschaft auf hoher Stufe, zugleich noch eine höchst bedeutende ethische Kraft, wofür wir nur auf die vielen im Wollen so bedeutenden, mächtigen Charactere jener Tage hinzuweisen brauchen. Aber das entfesselte Sinnenleben gewann die Oberhand, zumal als dem Streben des Geistes nach Wahrheit und Verbesserung in der Kirche ein Damm gesetzt wurde. Frivolität riss nun ein. Die Lust verschwand; die Lüste herrschten. Darum auch in der Kunst bald Verfall. Das Geistesleben stockte; die Erde durfte sich ja nicht um die Sonne bewegen, weil die Priester es nicht wollten. Der freie Sinn, der die Bürger der italienischen Republiken beseelt hatte, er, der Vater der Kunst und des Wissens, erstarb; das Volksleben nun auch schnell und schneller zerrüttet, kraftlos und hohl.

Gegen den Zerfall in der Religion, gegen dieses Treiben sich selbst vernichtender Sinnlichkeit, der die heiligsten Interessen dienen

mussten und die jede Kraft missbrauchte, erhob sich nun vor Allem der deutsche Sinn.

Die Reformation regenerirte die christliche Welt. Aber während in ihr Alles den geistigen Gütern und Zielen des Glaubens geweiht schien, war es doch auch ein anderer Geist, der in ihr zum Ausdruck kam: Kritik, Wahrheitsdrang, philosophischer Geist, nenne man ihn, wie man will. Der zum Zweifeln gebrachte Glaube hatte sich mit ihm verbunden, ohne seine Bedeutung zu kennen. Für die Religion ging der Kampf, aber der vom Schlummer erweckte Mitkämpfer, der Gedanke, der anfangs hinter dem Glauben herschritt, der trat bald voran — er war der mächtigere Geist, der die neue Zeit regiert hat. Die Vorkämpfer der Religion gewahrten bald mit Schrecken, welchen gefährlichen Bundesgenossen sie hatten; gerne hätten auch die Reformatoren ihn nach geleistetem Dienst wieder in die alte Abhängigkeit zurückgedrückt, haben auch wohl Feuer und Schwert walten lassen, um ihn stumm zu machen; aber es war zu spät. Der philosophische Geist hatte den Kampfplatz betreten und liess sich das Schwert nicht mehr aus der Hand winden. Das philosophische Princip, der Trieb nach der Erkenntniss ward der Grundzug der neueren Zeit; Forschen nach der Wahrheit! Das religiöse und ästhetische Element sind davor zurückgedrängt. Im Anfang wandte sich die Forschung, sei es als eigentliche Philosophie oder als Moralphilosophie, Scepsis, Kritik, mehr dem engeren Geistesleben zu. Gegen Ende des vorigen und in den ersten Decennien des jetzigen Jahrhunderts trat aber der Umschwung ein, dass diese Art der philosophischen Speculation, die bisher den Vortritt gehabt hatte, zurücktrat und die wissenschaftliche Forschung sich mehr und mehr der Untersuchung des Stoffs, der sogenannten Materie und ihren Kräften zuwandte. Grossartig waren die Erfolge. Dem Erkennen der Kräfte der Natur folgte die praktische Dienstbarmachung derselben für den Menschen auf dem Fuss. Die gewaltigsten Veränderungen und Erweiterungen des Arbeit- und Verkehrlebens der Völker resultirten daraus. Während die Freiheit des Gedankens in allen darauf bezüglichen Gebieten des politischen und socialen Lebens in gleicher Weise aufräumte, wie auf kirchlichem und allgemein geistigem Gebiete, und das Unwahre und Unnatürliche stürzte und noch stürzt, herrscht jetzt auch eine Umwälzung im materiellen Leben, die seit der Entdeckung der grossen Seewege mit dem Beginn der neuen Zeit freilich schon ihren Anfang genommen hat, nun aber mit den neuen Errungenschaften der Jetztzeit in Wissenschaft und Technik erst die rechte Triebkraft gewinnt. Grösserer Volkswohlstand ist gewonnen und wird gewonnen. Wir stehen hinsichtlich ethischer Principien nicht zurück; nach den ästhetischen, ihrer jetzigen Bildung und Weise entsprechenden Formen beginnt eifriger und eifriger die Zeit zu ringen; nach der Seite des Forschens in Erkenntniss nach Wahrheit

steht sie gewaltig da. Wir gehen nicht bergab, sondern schreiten bergan. Unsere Zeit ist gross; man braucht für sie nicht zu zagen. Es gilt für sie, mit ihr zu streben. Was das ästhetische Leben betrifft, so heisst es darin: nur muthig vorwärts. Stehen wir darin auch gleichsam unten am Berge, zu bedauern ist nur die Zeit, die bergab rollt. Der Starke findet den höchsten Genuss im Streben. Nur frisch und fest die Ziele in's Auge gefasst, die Ziele des Schönen, Wahren und Guten! Unsere deutsche Nation ist so stark, so tüchtig wie noch nie; sie kann, sie wird herrlich und mächtig unter den Nationen auftreten, die bis dahin die sogenannten träumerischen, formlosen, unpraktischen Deutschen verachteten.

3.

Methoden. Anklagen gegen das Schöne und die Aesthetik.

Das Empfindungsleben gipfelt im Schönen. Das Schöne rein zu erzeugen strebt die Kunst. Eine Aesthetik wird sich also mit der Untersuchung der Empfindungen, dann in besonderem Grade mit dem Schönen und der Kunst zu beschäftigen haben. Insofern sie nach der Erkenntniss des Empfindungslebens strebt ist sie eine philosophische Wissenschaft und muss uns einen Einblick in das Wesen des von ihr behandelten Gegenstandes geben, eine Aufzählung einzelner Erscheinungen liegt ihr an und für sich fern. Die eine Auffassung will nun von der Psychologie und der Erfahrung ausgehen. Das Schöne ist nach ihr eine Art der Erscheinungen.

Anders stellt sich die Aesthetik, wenn das Schöne als der Urquell aller ästhetischen Erscheinungen betrachtet wird. Alsdann muss Alles aus dem Schönen abgeleitet werden. Das Erhabene und Komische z. B. sind sodann nur gewisse Brechungen des Schönen; das Hässliche ist seine Negation. Dann ist das Schöne das Urprincip und wird als höchste Idee oder als ein Göttliches hingestellt. Was ihm nicht entspricht, sei es, dass es hässlich oder auch nur nicht völlig schön erscheint, muss als ein Abfall — ein ästhetischer Sündenfall — betrachtet werden. Die Welt ist danach eine ziemlich missrathene Welt, indem kaum ein Ding in der Natur seiner Idee völlig entspricht. Der Geist kann allein in seinen Werken jener Idee ziemlich nahe kommen, da er dabei weder vom Zufall abhängt noch der Druck bemerkbar wird, den die Dinge in der Wirklichkeit gegeneinander ausüben, um sich selbst zu erhalten. Denn in der Natur lebt immer das Eine durch die Vernichtung des Andern. Alle Dinge stossen und drängen sich im Raum und hemmen einander in der freien Entfaltung. Nur der Menschengeist kann sie anschauen, wie sie ihrer wirklichen Idee nach sein könnten. Bei dieser Auffassung gilt es, zuerst die Idee oder das göttliche Wesen zu erfassen und zu begreifen, dessen Ausdruck das Schöne ist, sodann das Schöne in seine einzelnen Brechungen zer-

fallen zu lassen. Eine Metaphysik oder eine Religion des Schönen muss also den Anfang machen. Diese Methode war in der jüngsten Epoche der Aesthetik die gebräuchlichste und gilt auch noch bei Vielen als die einzig echt-philosophische.

Wir werden sie hier nicht befolgen. Und zwar aus dem folgenden Grund nicht. Unsere höchsten Ideen sind gebildet aus einer Summe von Anschauungen und Begriffen, die wir als Stoff besitzen müssen, um durch die Kraft unseres Geistes daraus die höheren Ideen und die höchste Idee zu bilden. Die höchste Idee ist ein Ergebniss — eine Errungenschaft unseres zu ihrer Erkenntniss befähigten Geistes. Sie ist für ihn nicht der Ausgangspunkt, sondern das Ziel. Wir drehen uns also nur im Kreise, wenn wir von dieser höchsten Idee aus die Welt der Erscheinungen durchmessen, sobald wir beweisen sollen, dass jene Idee nun wirklich die höchste und richtig erfasste ist. Wir müssen alsdann nämlich die Erscheinungen und niederen Begriffe zurück durchwandern, um bei jener Spitze wieder anzukommen. Diese Methode empfiehlt sich daher nur, wo eine Schule besteht, in der die Ausgangssätze als fest bewiesen angenommen werden, wenngleich ihre Richtigkeit nicht im Augenblick in die Augen springt. So stellt z. B. die Hegelsche Schule die absolute Idee als den Urquell auf; so sagen Theologen und theosophische Aesthetiker: Gott ist die Schönheit.

Da wir hier nun aber keine Schule haben, worin man auf die Worte des Meisters schwört, sondern wir bescheidentlich das Gebiet der Aesthetik durchwandern wollen, ohne uns gleich zu Anfang durch den Streit über die wahre höchste Idee, über Metaphysik, Deismus, Theismus, Pantheismus, Materialismus, Nihilismus u. s. w. hindurchzuschlagen — lauter schwierige und verwickelte Fragen, wie man nach der Erbitterung und Dauer des Kampfes wohl zugeben wird — so wollen wir lieber diese zweite Methode bei Seite liegen lassen und einen Weg betreten, der einen weniger stolzen Ausgangspunkt nimmt, dafür aber etwas sicherer erscheint. Wen er unphilosophischer dünkt, der mag mit Aristoteles darüber rechten, dass er von den Erscheinungen zu den Ideen aufzusteigen gelehrt hat und mag sich immerhin mit Platon in der Welt als in einer Höhle betrachten, in der man nur die Schatten der wahren Dinge, das ist der Ideen, nicht aber die wahren Dinge selbst, gewahrt.

Indem wir nicht mit der Lehre von den höchsten Ideen oder der höchsten Idee beginnen, sondern uns einfach an die Erscheinungen halten, vermeiden wir noch eine andere Streitfrage. Und zwar die über die Berechtigung der Aesthetik überhaupt, soweit sie nicht eine blosse Ideenlehre ist. Wir haben es dann mit keinem „Abfall von der Idee“ zu thun, um das Vorhandensein der wirklichen Welt, in der nicht Alles schön ist, zu erklären. Wir brauchen uns nicht um die schon oben angeführte und oft wiederholte Behauptung Platos zu

bekümmern, dass die Kunst nur der Schein eines Scheins, ihre Besprechung also auch die Besprechung des Scheins eines Scheins und somit eigentlich widersinnig sei. Uns quält nicht die philosophische Gewissheit, dass es nichts Wahres giebt als die Gedanken der Philosophen, dass man das Vollkommene nirgend anders finden könne, als bei ihnen. Auch die höchst betrübende Lehre vieler Ideosophen, dass Gott mit dem Teufel im Schönen und Hässlichen der Welt Krieg führe, bekümmert uns nicht, sodass wir ohne allzugrosse Niedergeschlagenheit das Minder-Schöne betrachten können und nicht bei jedem zerfressenen Blatt, jedem getrübten Krystall, jedem Hagelschlag u. dgl. an den leidigen Unheilstifter zu denken brauchen.

Müssen wir aber der Aesthetik nicht eine andre Entschuldigung mit auf den Weg geben? Sie hat ihre Grundlage im Sinnenleben! Und was kann, so schreien Viele, Gutes aus dem Sinnenleben kommen?

Nun, das Sinnenleben mag sich selbst vertheidigen. Viele finden zwar seine Vertheidigung sehr plump: Ich bin da in der Welt; nun macht, was ihr wollt; verzweifelt, wenn ihr Lust habt! Seinen Verächtern aber möchte doch keine andre Entgegnung frommen. Wir wollen sie bei ihrer vortrefflichen Weise belassen, die Sinnenwelt so schlecht als möglich zu behandeln und alle Annehmlichkeiten, alles Schöne, was sie bietet, zu verschmähen. Wer es mag, ist ein alter niederdeutscher Spruch, der mag es, und wer es nicht mag, wird es wohl nicht mögen.

Aber ein anderer Vorwurf wäre hier wohl zu berücksichtigen: Die Pflege des Schönen, der Kunst entnervt. So lautet der Refrain, den man gegen die Aesthetik unzählige Male hören kann. Man beruft sich dabei auf die Geschichte; man weist nach, dass eine Verfeinerung der Kunst immer den Verfall des Volkslebens mit sich geführt hat. Schiller giebt in seinem zehnten Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen die ausführlichere Anklage, um sie zu widerlegen. „Hält man sich, sagt er, einzig nur an Das, was die bisherigen Erfahrungen über den Einfluss der Schönheit lehren, so kann man in der That nicht sehr aufgemuntert sein, Gefühle auszubilden, die der wahren Cultur des Menschen so gefährlich sind; und lieber wird man auf die Gefahr der Rohigkeit und Härte die schmelzende Kraft der Schönheit entbehren, als sich bei allen Vortheilen der Verfeinerung ihren erschlaffenden Wirkungen überliefert sehen. Aber vielleicht ist die Erfahrung der Richterstuhl nicht, vor welchem sich eine Frage wie diese ausmachen lässt, und ehe man ihrem Zeugniss Gewicht einräumte, müsste erst ausser Zweifel gesetzt sein, dass es dieselbe Schönheit ist, von der wir reden und gegen welche jene Beispiele zeugen.... Dieser reine Vernunftbegriff der Schönheit, wenn ein solcher sich aufzeigen liesse, müsste also — weil er aus keinem wirklichen Falle geschöpft werden kann, vielmehr unser Urtheil über jenen wirklichen

Fall erst berichtigt und leitet — auf dem Wege der Abstraction gesucht und schon aus der Möglichkeit der sinnlich vernünftigen Natur gefolgert werden können; mit einem Wort: die Schönheit müsste sich als eine nothwendige Bedingung der Menschheit aufzeigen lassen."

Aber brauchen wir die Erfahrung als Richterstuhl zu verwerfen? Beruht nicht vielmehr die ganze Anklage auf einer Verwechselung von Ursache und Wirkung? Wenn ein begabtes Volk auf einen gewissen Höhepunkt seiner Kraft und Bildung gekommen und vor dem Kampf mit der Noth gesichert ist, so wird es über den blossen Nutzen hinaus sich dem Schönen und dessen Pflege in der Kunst zuwenden. Je mehr es sich der Musse ergiebt und der Bequemlichkeit und Müssigkeit fröhnt, desto mehr wird es in seinen strengen Anforderungen nachlassen und sich der Weichlichkeit und Ueppigkeit ergeben. Wie in Allem wird sich das auch in seiner Kunst zeigen. Ueberdruss wird die Folge sein. Der Ueberdruss aber soll dann durch starke Reizmittel vertrieben werden. So wird die Kunst zuerst weich oder schmelzend, dann aber nach allen Richtungen hin outrirt. Kurz, die Kunst wird durch das Volk verdorben und sinkt zur Künstelei und auch wohl zu einer Dienerin der Lüste herab. Ihr Verfall ist nur Wirkung; wohl wird diese Wirkung wieder zur Ursache, indem jedes schlechte Kunstwerk wieder verschlechtern kann. Aber wenn wir denn anklagen wollen, so müssen wir die Anklage gegen den sinkenden Volksgeist richten, der sich nicht auf der Höhe der edlen Kunst zu halten vermag. Man könnte auch ebensogut das Wahre und Gute anklagen, dass sie zu schwach oder zu träge seien, sich zu widersetzen und die Ausschweifungen eines missleiteten Schönheitssinnes zu verhindern.

Die Anschuldigungen gegen die Kunst sind mit der gegen den Apfelbaum im Paradiese zu vergleichen: Wäre kein Apfelbaum im Paradiese gewesen, so hätte Eva nicht in den Apfel beissen können und die ganze Menschheit wäre noch im Zustand der ersten Unschuld. Darum nieder mit den Apfelbäumen!

Das eigentlich Verkehrte aber bei allen solchen Vorwürfen entspringt aus der Verkennung des die Welt beherrschenden Gesetzes des Wechsels. Leben ist ein Wechsel von Wachsen, Blühen, Reifen und Absterben. Der Mensch lebt; auch die Völker leben und ihre Werke mit ihnen, wenn es auch nicht nöthig ist, dass sie wie der einzelne Mensch nach einmaligem Wechsel unrettbar dahinsterben. —

Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung. (Faust II.)

Das Gedeihen der Kunst zeigt eine Blüthezeit des Volkslebens an, ist aber ebensowenig Ursache seines Verfalls, als die Schönheit Schuld ist, dass eine Dame hässlicher wird, wenn das Alter seine Spuren auf das Antlitz drückt.

Wir sind bei Anschuldigungen und Entschuldigungen. So wollen wir noch eine Anklage berücksichtigen, die sehr häufig gegen die Aesthetiker erhoben wird.

„Odi profanum vulgus“ liebt der Philosoph zu sagen, der seit Platon nie vergisst, dass er die eigentliche Quintessenz des Menschengeschlechts ist und die Masse verachtet, die sich über seine Unverständlichkeit oder überhaupt über ihn beklagt. Aber es ist kein profanum vulgus, welches der Aesthetik häufig vorwirft, dass sie nicht leistet, was sie zu leisten habe. Es sind oft Männer, die sich so gut Priester nennen, wie die Philosophen und zwar die echten Priester des Schönen — die Künstler.

Jahrtausende lang — so grollen wohl die Künstler — haben wir das Schöne geschaffen und gepflegt. Endlich fällt es der Wissenschaft ein, sich auch damit zu beschäftigen. Was ist das Resultat? Statt uns aufzuklären, macht man uns confus; statt uns fortzuhelfen, hemmt man uns.

Der Vorwurf ist nicht ganz ungerecht. Zurückzuweisen ist er freilich in soweit, als ob die Aesthetik unmittelbar zu lehren hätte, wie das Schöne zu erschaffen sei. Sie hat in das Wesen des Schönen einzudringen und es deutlich zu machen. Weiter geht ihre Aufgabe an und für sich nicht. Allein dass dies häufiger in einer verständlicheren Weise geschehen könnte, ist nicht zu läugnen. Es ist noch immer zu viel Zunftkram in den philosophischen Wissenschaften, der sie dem Unzünftigen unerquicklich macht und erschwert. Eine bedeutende Besserung ist freilich auch darin eingetreten. Dem Moloch der Zunftgelehrsamkeit wird weniger geopfert. Künstler und Wissenschaftler arbeiten sich mehr und mehr in die Hände.

Die bedeutendsten Einflüsse sind durch Männer ausgeübt worden, die nicht eigentliche Fach-Aesthetiker waren. Ich nenne Winkelmann, Mengs, Lessing, Herder, Göthe, Schiller, Humboldt, Rumohr. Der Fingerzeig für die Aesthetiker ist deutlich genug.

4.

Die Empfindungen.

Das Empfinden wird vermittelt durch die Sinne, deren wir fünf annehmen: Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen. Von diesen nennen wir die beiden ersten höhere, die übrigen niedere Sinne. Jene sind gleichsam freier, diese mehr oder minder gebunden. Beim Schmecken und Fühlen ist ein unmittelbares Berühren nöthig; bei ihnen, auch noch beim Riechen sind es Theilchen der Dinge selbst, welche auf die Sinnesorgane treffen und darin Veränderungen hervorrufen, die das Gefühl von Zuständen geben. Beim Hören und Sehen bleibt das Ding selbst fern; es findet nur eine mittelbare Einwirkung von demselben auf uns durch die Luft- oder Aetherschwingungen statt. Je weniger wir dadurch das Ding selbst körperlich haben, desto besser vermögen wir es in solchem Fall geistig zu erfassen, eine desto bessere An- und Uebersicht gewährt es uns gleichsam durch dieses Fernerstehen; unsere Vernunft bekommt dabei einen ganz anderen Spielraum als durch jene Aufnahme von einzelnen Eindrücken und empfundenen Einzel-Zuständen. Damit hängt die Bedeutung der höheren Sinnesthätigkeiten für die Phantasie zusammen. Nur sie haben die Kraft, sich derselben förmlich einzuprägen und Eindrücke zu hinterlassen, welche wir uns immer wieder vor dem geistigen Blick oder Gehör d. h. vor dem Bewusstsein zur Anschauung bringen und wieder ablesen können. Sie besitzen wirkliche Einbildungskraft. Ich weiss, dass der Apfel duftet, gut schmeckt, sich etwa so oder so, weich oder rauhlich anfühlt, ich kann mir aber weder Duft, noch Geschmack, noch Gefühl von demselben reproduciren, wohl aber in der Phantasie sein Bild, seine Form. Unter der Einwirkung animalischen Verlangens kann mir nach einer Speise der Mund wässern, aber den Geschmack selbst des Sauren, Süssen u. s. w., den ich kenne, kann ich mir nicht hervorrufen; er ist verflogen, sowie die letzten Theilchen, welche chemisch auf meiner Zunge wirkten, entfernt sind. Ist die Veränderung in der Haut vorüber, die das Gefühl erregt, so empfinde ich nicht mehr Brennen, Frieren, Druck, Schlag, so kann ich mir das Gefühl,

wie gut ich auch seine Aeusserungen kenne, nicht wieder erwecken, während ich eine Melodie stets wieder vor das geistige Ohr zu rufen vermag. Nur bei Krankheiten, namentlich Nervenstörungen, treten davon Ausnahmen ein, welche jedoch nicht hieher gehören, wo es sich um die normalen Thätigkeiten der Sinne handelt.

Alles Empfinden kann nun bezogen werden auf Gefallen oder Missfallen. Das Gefallende nehmen wir gern an; das Missfallende ist zuwider. Was den Sinnen in der Empfindung gefällt, ist angenehm. Davon wird aber das den höheren Sinnen Wohlgefällige abgesondert und durch den Sprachgebrauch ausgezeichnet; was es hervorruft, heisst schön. Seinem ursprünglichen Begriff nach bezieht sich schön nur auf den Sinn des Gesichts, indem es von Schauen oder Scheinen abgeleitet ist; es ist diese Bezeichnung für das Wohlgefällige des höchsten Sinns, des Gesichts, dann aber auch auf dasjenige des Gehörs ausgedehnt worden und so nennen wir z. B. auch die Musik schön. Doch hat es Aesthetiker gegeben, wie hier bemerkt werden mag, welche das Schöne ausschliesslich dem Schaubaren zuerkennen, und Alles, was wir im Hörbaren schön zu nennen pflegen, nur als angenehm bezeichnen. Zu solchen im Gegensatze stehen alle diejenigen, welche, wie namentlich bei den unteren Volksklassen, besonders im Dialect vielfach geschieht, auch die Empfindungen der niederen Sinne als schön bezeichnen. Dem Geruchsinn wird dieser Ausdruck zum öftersten gegeben: „die Rose riecht schön“, aber auch wohl das Essen schmeckt „schön“, welche Bezeichnung nicht selten einen scherzhaften Gradmesser für den Werth abgeben mag, in welchem die Annehmlichkeiten der niederen Sinne im Verhältniss zu den höheren stehen. Für solchen Geschmack im eigentlichen Sinne und in Zeiten solchen Geschmacks, die nicht gefehlt haben, rückt dann natürlich die Kochkunst zur echten, hochgepriesenen Kunst auf und finden wir sie und ihre Ausüber als ästhetische Grössen.

Es versteht sich, dass zum allgemeinen Wohlgefallen jede Verstimmung irgend eines Sinns ausgeschlossen, dass die Befriedigung der niederen Sinne von höchster Annehmlichkeit und Wirksamkeit ist und von grösster allgemein-ästhetischer Bedeutung sein kann, ganz abgesehen von der Grundbedingung, dass das animalische Bedürfniss z. B. des Essens, der nöthigen Wärme, der Abwesenheit eines zum Ekel reizenden Geruchs u. s. w. befriedigt sein muss, um überhaupt von einem Wohlgefallen reden zu können. Hier gilt nur, dass die niederen Sinne dem Reiche des Angenehmen, nicht dem Schönen angehören.

Wenn wir nun das Wohlgefällige des Schönen näher prüfen, so zeigt sich, dass es rein ist, d. h. dass es durch keine Befriedigung eines Zwecks, einer Nutzerfüllung für uns hervorgebracht ist. „Nützlich, sagt schon Aristoteles in seiner Rhetorik, ist vorzüglich das Einträgliche; würdig aber das den Schönheitssinn Befriedigende. Einträglich nenne ich das, was einen Ertrag liefert, den Schönheitssinn

befriedigend, was ausser dem Genusse nichts einbringt, das der Rede werth wäre". Wir nennen eine Blume schön, ob sie unser Eigenthum ist oder nicht. Wir sind befriedigt durch ihr Anschaun; Form und Farbe gefällt uns; folglich nennen wir sie schön. Ob ein Pferd schnell laufen kann oder nicht, brauchbar durch Zureiten ist oder nicht u. s. w., das Alles wissen wir vielleicht nicht, aber wenn wir es wohlgebaut erblicken, nennen wir es schön. Vom sensualistischen Standpunkte wird besonders auf das Kind verwiesen, welches noch durchaus keine Nebenvorstellungen beim Wohlgefallen des Schönen hat. Licht, Farbe, Klang erfüllen es mit wohlgefälligen Empfindungen. Der Gesang der Mutter besänftigt es, der funkelnde Stern, die bunten Blumen, Klänge erfreuen seine Seele und vermögen es aus einer unharmonischen Stimmung in eine harmonische zu versetzen.

Doch braucht für das Rein-Wohlgefällige des Schönen nur auf seinen Unterschied vom Guten, sowie vom Wahren verwiesen zu werden. Sehe ich auf die Schönheit allein, so ist dabei die Güte, also das Erstrebungswürdige oder das Gute für bestimmte Zwecke, also Nützliche, ausgeschlossen; ebenso hat das Schöne an sich nichts mit dem Wahren zu thun, die Harmonie der Empfindung mit der Befriedigung unserer untersuchenden Gedanken. Es kann natürlich das Schöne auch dem Begehren unterworfen werden; es kann ferner ebenso wahr wie gut, also nützlich für das Erkennen sein; ein Ding mag nach allen Richtungen, nach Schönheit, Wahrheit, Güte, ausgezeichnet sein; an sich ist das eine nicht mit dem andern verschmolzen. Die Beurtheilung, welche das Schöne nicht vom Standpunkte des Schönen zu erfassen vermag, sondern stets vom Standpunkte des Wahren oder des Guten oder des Wahren und Guten urtheilt, ist eine ästhetisch verkehrte. Keine Nützlichkeit, auch keine Vollkommenheit, soweit solche durch das Urtheil des Verstandes erkannt wird, kommt an sich beim Schönen in Betracht. Fragt man nach der Schönheit eines Menschen, so ist nicht die Frage nach seiner Güte, Brauchbarkeit, Erkenntnisskraft, Klugheit u. s. w. Man hat es nur mit seinem „Schein" zu thun, nicht mit seinem Wesen oder Handeln. Das Schöne bezieht sich auf den Schein, auf die Erscheinung, auf die Form, wie dieselbe zu Tage tritt.

Zum reinen Wohlgefallen ist eine Uebereinstimmung zwischen Subject und Object nothwendig; andernfalls kann nicht der Eindruck des Schönen erzeugt werden. Eben eine solche Harmonie bewirkt ein Anziehen, ein Hinstreben, ein Lieben des Schönen. Den Gegensatz bewirkt das Hässliche. Es missfällt, es widerstrebt; statt eines Wohlgefallens bringen wir ihm Missfallen, Widerwillen, Ekel entgegen. Der Gegensatz mit unserem innersten Wesen hinsichtlich der Empfindungen tritt darin zu Tage. Das Schöne und das Hässliche bilden gleichsam die Pole unserer Empfindungen nach Anziehen und Abstossen; jenes giebt das Maass wie das Ziel unserer ästhetischen Kraft;

dieses ist für uns absolut maasslos, ästhetisch widersinnig. (Für uns! denn ein absolut Hässliches ist so wenig denkbar wie ein absolut Böses.) Versuchen wir eine allgemeine Uebersicht über die Empfindungen in der Art zu erlangen, dass wir von dem Anziehen und Abstossen des Schönen und Hässlichen ausgehen, so finden wir zwei Punkte dazwischen, in welchen wir jenes wie dieses aufgehoben sehen, die in Bezug auf Schönes wie Hässliches indifferent zu nennen sind. Das Unbedeutende, Gleichgültige, welches in seiner Erscheinung weder Wohlgefallen noch Missfallen erregt, steht Jenem gegenüber, welches Wohlgefallen wie Missfallen aufhebt, indem es uns in einen Zustand versetzt, in welchem das ästhetische Urtheil aufgehoben wird und wir ausser uns sind, wie der Sprachgebrauch sagt. Dies bewirkt das Furchtbare; als dessen Gegensatz man Jenes das Lachbare, wohl zu unterscheiden vom Lächerlichen, nennen könnte. Ist das Schöne das absolut Maassvolle für uns, das Hässliche das absolut Maasslose, so fällt das Lachbare unter, das Furchtbare über unser Maass ästhetischer Kraft.

Mit diesen gewonnenen Begriffen des Schönen, Hässlichen, Lachbaren, Furchtbaren könnte man nun für viele Fälle ziemlich gut ausreichen, wenn man sie ähnlich, wie es bei der Windrose geschieht, zusammensetzte. Aber unsere Sprache besitzt für die Zwischenempfindungen eine Menge bestimmter Bezeichnungen, die es unnöthig machen, von einem Schön-Furchtbaren, Schön-schön-Furchtbaren, Hässlich-Lachbaren u. s. w. zu sprechen,

Wir wollen hier nur die hauptsächlichsten bestimmen.

Untersuchen wir das Schön-Furchtbare, so müssen die Empfindungen des Schönen und des Furchtbaren sich vereinen, um durch einander modificirt zu wirken. Die Anziehungskraft des Schönen also einerseits, die Furcht andererseits. Dies ist die Empfindung des Erhabenen. Aus der reinen Zusammenstimmung mit dem Schönen sind wir herausgerissen; das Erhabene erhebt sich über unsere Persönlichkeit, unser Ich, indem es die Kraft des für uns Furchtbaren in sich trägt, die uns bewältigte, wenn es sich gegen uns kehrte. Darum aber begeben wir uns am liebsten in seinen Schutz; freundlich gegen uns, schützt und schirmt es; wir blicken vertrauend zu ihm auf als zu unserem Trost und Retter in der Gefahr; wenn das Band der Liebe uns jedoch nicht mehr mit ihm vereint, so scheuen und fürchten wir es in dem Maasse, als wir ihm vertraut haben.

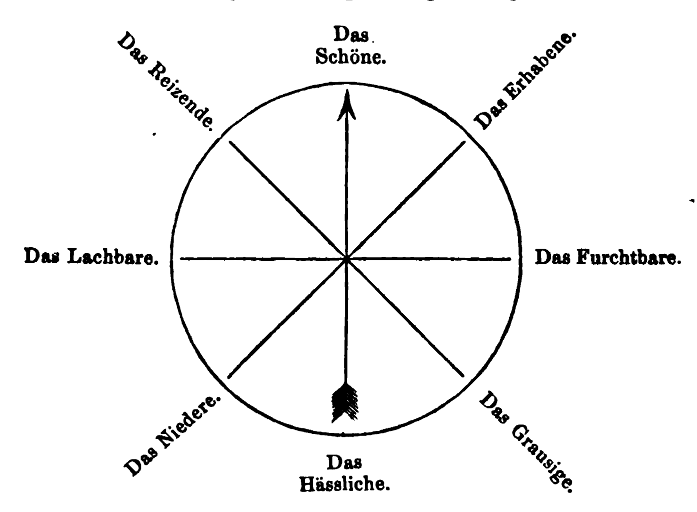
Das Furchtbar-Hässliche ist das Grausige, Scheussliche. In ihm begegnen sich Furcht und Ekel. Die Unterdrückung unseres Ich trifft mit der Abstossung desselben zusammen.

Vom Hässlichen, bei dem reiner, nicht durch Furcht beeinflusster Widerwille und Ekel uns beherrscht, finden wir hinüber zum Lachbaren das Niedere. Es ist der Gegensatz des Erhabenen; seine Sphäre

liegt unter uns, wie die Sphäre dessen, was wir erhaben nennen, über unserem Niveau liegt. Das Niedere weist auf das Hässliche, bleibt aber doch noch für uns lachbar oder gleichgültig. Das Lachbar-Schöne ist das Reizende, das, was uns reizt, zu ihm hinzustreben, was uns aber noch nicht mit der fesselnden, harmonischen Allgewalt des Schönen zu sich zieht; das Lächeln schwebt noch bei ihm auf den Lippen, das eine gewisse Ueberlegenheit ihm gegenüber verkündet.

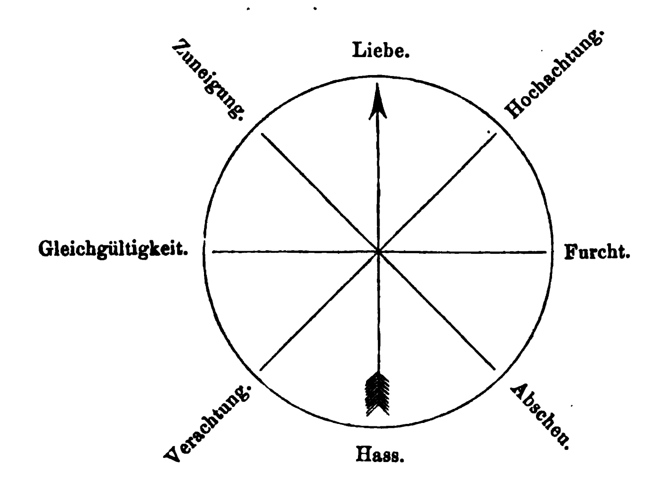
Auf die weiteren Eintheilungen müssen wir hier verzichten, so interessant sie sind. Mögen nur einige genannt werden, die man sich leicht erklären kann: das Schön-Erhabene oder das Herrliche, das Erhaben-Furchtbare oder Gewaltige, das Schreckliche, Entsetzliche, Gemeine, Liebliche u. s. w. Die eingehendsten Erörterungen über diesen Theil der Lehre der Aesthetik findet man im ersten Band der Aesthetik von Köstlin.

Wir hätten also folgenden Empfindungskreis gewonnen:



Diese Empfindungen concentriren sich nun zu Gefühlen, und zwar erweckt das Schöne das tiefe, heilige Gefühl der Liebe, das Hässliche hingegen Ekel und Hass. Dem Erhabenen zollen wir Hochachtung und Ehrfurcht; das Grausige trifft unser Abscheu, das Niedere Verachtung, dem Reizenden schenken wir unsere Zuneigung. Von der Furcht, sowie von der gewissen Gleichgültigkeit des Lachbaren war schon die Rede. Um dies Lachbare herum gruppirt sich das Aesthetisch-Unbedeutende, das Gewöhnliche nach all seinen Nüancirungen zum Schönen oder Hässlichen hinüber. So z. B. das Niedliche einerseits; das Kleinliche andererseits.

Das Gebiet des Schönen reicht nun im weitesten Sinne bis zum Lachbaren und Furchtbaren, ebenso das des Hässlichen. Man ersieht



aus dem Gegebenen jetzt deutlich, in welcher Art Viele die Aesthetik als die Lehre vom Schönen hinstellen. Das Schöne umfasst Alles, was uns anzieht, das Hässliche ist sein Gegensatz und wird danach erklärt.

Im engeren Sinne kommt dem Schönen das Gebiet vom Reizenden bis zum Erhabenen zu. Das Furchtbare hat seine Grenzen im Erhabenen und Grausigen; das Hässliche reicht vom Grausigen zum Niedern. Vom Niedern zum Reizenden liegt das Lachbare. Die Zwischenempfindungen reichen im weitesten Sinne bis zu den Hauptempfindungen, enger würden sie nur an Empfindungen reichen, die wir hier nur angedeutet haben. So z. B. geht das Erhabene bis zum Schönen und Furchtbaren, respective nur bis zum Herrlichen und Gewaltigen und so fort.

Besondere Beachtung verdienen nun die Gefühle, die wir je beim Siege oder Unterliegen jener Empfindungen gewahren. Man kann einfach sagen, dass wir beim Siege des Schönen — dieses im weitesten Sinne genommen — Freude, bei seinem Untergange Schmerz empfinden, und umgekehrt beim Siege des Hässlichen Schmerz, bei seinem Untergange Freude.

Sehen wir näher zu, so wird der Sieg des Schönen uns glücklich machen. Das Edelste, was wir selbst besitzen, indem wir es in ihm empfinden, kommt ja zur sieghaften Geltung. Aber ein tiefes Mitleiden wird uns bei seinem Unterliegen, seinem Tode ergreifen. Wir sterben in ihm, wenn es vergeht. Sieg oder Untergang des Lachbaren

und Furchtbaren wird unsere Gefühle nicht verändern. Ob das Lachbare siegt oder unterliegt, spricht wenig zu unserem Herzen; mag es sein, wie es will; weder Sympathie noch Antipathie erfüllt uns dabei. Und beim Furchtbaren wird uns ewig die Furcht verfolgen, denn sein Unterliegen setzt ein noch Furchtbareres voraus, das unser Gemüth noch mehr beängstigt. Es versteht sich dabei, dass eine Verwandlung des Furchtbaren in's Schöne davon streng zu unterscheiden ist. Wird das Furchtbare in der Art vom Schönen besiegt, dass es vom Furchtbaren lässt, so fällt es dadurch auch unter andere Gesichtspunkte; es geht ja z. B. alsdann in's Erhabene über, wenn die Kraft der einen und andern Empfindung sich das Gleichgewicht hält.

Der Sieg des Erhabenen sowie sein Untergang theilt sich nach den Hauptempfindungen, aus denen es zusammenfliesst. Freude und ein wenig Furcht wird uns bei jenem erfüllen — soviel Furcht, als uns zwingt, seinen Schutz zu suchen oder es doch nicht zu verletzen. Bei seinem Sturz aber vereint Mitleiden seines Schönen und Furcht des Furchtbaren sich zu einem der stärksten gemischten Gefühle, die das menschliche Herz bewegen. Der Sturz des Erhabenen wirkt tragisch. Der Kraft wegen, mit der uns das Tragische ergreift, hat man es wohl für alle Trauerempfindungen im Gebiet des Schönen gebraucht, doch sind hier nach dem Angeführten strengere Unterscheidungen zu machen. Der Untergang des Schönen ist nicht streng tragisch, noch weniger das Unterliegen des Reizenden. Mitleiden und beim Reizenden Rührung sind dort unsere Empfindungen. Das tragische Gefühl ist das aus Mitleid und Furcht zusammengesetzte, wie es schon vom Meister Aristoteles erklärt worden ist und auch hier sich einfach ergiebt.

Die Gefühle im Gebiete des Hässlichen wollen wir nicht eingehender untersuchen. Genug, dass ihr Sieg uns schmerzt, ihr Untergang uns Freude macht. Die Abstufungen darin sind leicht zu erkennen. Siegt das Grausige, so ist das grausig für uns; unterliegt es, athmen wir auf. Siegt das Niedere, so sind wir verstimmt, erbittert; unterliegt es, fühlen wir uns beruhigt.

Es bleibt noch eine Hauptempfindung zu besprechen, die vielleicht schon mit Befremden vermisst worden. Es ist das Komische. Dies ist gleichsam eine Welt für sich, die Welt der zusammengesetzten Empfindungen, die sich in ein Nichts aufheben. Komisch ist, was durch einen inneren oder herangetragenen Widerspruch sich in ein unschädliches oder doch als unschädlich betrachtetes Nichts auflöst.

Es ist hier noch nicht der Ort von anderen Unterarten zu sprechen. Nur vom Humoristischen möge schon jetzt bemerkt werden, dass es eigentlich nur die Fähigkeit bezeichnet, schnell in den Empfindungen, besonders in entgegengesetzten zu wechseln und die eine in die andere hinüberfliessen zu lassen, wie flüssige Wellen sich in einander auflösen. Doch das Nähere darüber bei der Betrachtung des Komischen.

5.

Das Schöne.

Sisyphus lebt in den Philosophen fort. Seit Jahrtausenden wälzen sie ihren Stein. Aber wenn man meint, derselbe wäre nun auf den Gipfel geschoben, um dort zur Ruhe zu kommen, so dass auch sein Bewältiger sich der gelungenen Arbeit in Musse erfreuen könnte, dann heisst es wieder:

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Fels ihm.

Vor mehr denn zweitausend Jahren hat Plato das Schöne, um bei der Philosophie der Aesthetik zu bleiben, ausführlich behandelt. Wie viele Gelehrte sich, namentlich in den letzten Jahrhunderten, nach ihm mit demselben beschäftigt haben, ward wenigstens angedeutet. Und nun lesen wir in einem der jüngsten ästhetischen Werke, dem schon angeführten von K. Köstlin: „Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren: zu einer gedeihlichen, nach Inhalt und Form wirklich befriedigenden Entwickelung hat es die moderne Aesthetik trotz der Fülle von Geist und Fleiss, welche auf sie gewendet ward, trotz des grossartigen Aufschwunges, welchen sie im Beginn ihres Laufes nahm, nicht gebracht.“ Und auch Robert Zimmermann schliesst die Vorrede zu seiner Allgemeinen Aesthetik als Formwissenschaft (Wien 1865) mit den Worten: „Wenn daher nach einer neuestens beliebt gewordenen Meinung in der Philosophie nun einmal „geirrt“ sein muss, so möchte der Verfasser für seine Person am liebsten mit Herbart geirrt haben.“

Also wälzen auch wir unseren Stein, so gut wir können. Leben ist Streben. Was kann man mehr als streben?

Das Schöne ist die Idee in der Erscheinung. Das Schöne ist die Verschmelzung des Realen und Idealen. So lauten die gebräuchlichsten Erklärungen der Aesthetik.

Wäre die Erklärung der Idee nicht so schwierig, wie die Erklärung des Schönen selbst, und ebenso, wären nicht das Reale und Ideale Begriffe, die noch immer einen Vorwurf für die Streitigkeiten der wissenschaftlichen Welt bieten, so würde an diesen Definitionen

nichts auszusetzen sein. Da es uns darauf ankommt, solche Schwierigkeiten für das allgemeine Verständniss zu besiegen, so wollen wir eine eigne Erklärung geben — keine neue, denn es giebt keine anerkannte Definition, die wir nicht schon bei dem ersten grossen Aesthetiker Plato vorgezeichnet finden.

Vorher aber wollen wir noch bemerken, dass alle Erklärungen, die selbst wieder schwieriger zu erklären sind als das, was erklärt werden soll, verwerflich sind. So z. B. kann eine Definition des Schönen aus einer höchsten absoluten Idee oder aus Gott durchaus in der Wissenschaft nicht fördern, indem die höchste absolute Idee wohl geahnt, aber nicht früher wissenschaftlich begriffen werden kann, als bis man die Ideenwelt erfasst hat, die sie einheitlich begreift, durchwaltet und ausströmt. Auf das Höhere hinweisen, weiht eine Sache, erklärt aber nur dann, wenn das Höhere selber vollständig erklärt ist. In den wissenschaftlichen Theil also soll man sich hüten Dinge hineinzuziehen, die einer schwierigeren Wissenschaft oder überhaupt einem ganz andern Gebiete angehören. Dies zur Erklärung des Umstandes, dass hier weder von Deismus noch Theismus, noch Pantheismus oder Panentheismus die Rede ist.

Das Schöne ist die Form der Erscheinung, die den uns angeborenen Gesetzen unseres Empfindungslebens entspricht; es ist also eine Gesetzmässigkeit, die mit der inneren Gesetzmässigkeit unseres Ich harmonirt. Aber ist nicht jedes Gesetzmässige an sich schön? An sich, ja; aber der beschränktere Standpunkt des Menschen macht eine ästhetische Erkenntniss des Gesetzmässigen oder doch ein Gefühl dafür nothwendig. Liegt nun jene Gesetzmässigkeit unserem Wesen fern, widerspricht sie ihm wohl gar, so können wir nie zum Eindruck des Schönen gelangen. Dies ist der Punkt, von dem aus man die Erklärung angreifen könnte: das Schöne ist die Idee in der Erscheinung. Im Grunde lässt sich die Idee durch das Gesetzmässige erklären, wenn auch eine andere Beleuchtung durch das Wort „gesetzmässig" auf die ganze Sache geworfen wird. Sage ich: jedes Gesetzmässige ist schön, so komme ich in den Widerspruch, dass vollkommene Gesetzmässigkeit oder volle Verkörperung einer Idee mir häufig hässlich erscheint. Als Beispiel denke man an die Schlange oder an den herankriechenden Tausendfuss. Die Schlange soll ein Ideal einer Schlange sein — warum erschaudre ich oder finde doch keine ästhetische Freude über ihr Kriechen oder das Krabbeln des vielbeinigen Wurmes? Weil wir die Gesetzmässigkeit der schnellen Bewegung ohne sichtbare Bewegungsapparate, wie sie bei der Schlange stattfindet, nicht sinnlich erfassen können, da sie unseren gewöhnlichen Anschauungen widerspricht und weil wir die vielen Füsse des Tausendfusses nicht mehr in ihrer Fortschrittsordnung übersichtlich auseinanderhalten können, somit also den Eindruck eines Gewirres erhalten, das für uns nicht

mehr ästhetisch wohlgefällig ist. Es braucht übrigens wohl kaum bemerkt zu werden, dass die sinnlich fassbare Gesetzmässigkeit der Aesthetik nicht als die skelettmässige, abstracte Gesetzmässigkeit der Begriffe verstanden werden darf, sondern stets von der Erscheinung derselben die Rede ist. Erscheinung des Begriffes also, nicht der Begriff allein ist Gegenstand der ästhetischen Betrachtung.

Also die Idee in der Erscheinung oder die Gesetzmässigkeit der Erscheinung an und für sich mag schön sein, oder besser, sie wird stets für höher begabte Wesen schön sein. Für den Menschen jedoch ist die Fähigkeit seines Verständnisses, seiner sinnlichen Auffassung derselben noch erforderlich. Darum die Beschränkung, die sich übrigens jeder Fortbildung des menschlichen, ästhetischen Vermögens anpasst. Wir können danach ein Ding im Anfang hässlich finden, weil wir seines Anblicks ungewohnt sind und nicht sogleich in uns die richtigen Maasse für seine Beurtheilung haben; diese können aber allmälig oder plötzlich gefunden oder ausgebildet werden, so dass wir nun vollkommen die Schönheit des erst so ungünstig betrachteten Gegenstandes zu begreifen und anzuerkennen im Stande sind.

Nach dieser Erklärung lässt sich allerdings für die Schönheit kein weiteres Beschwörungsrecept geben, wonach sie für jeden Fall in ihres Wesens Kern enthüllt vor uns läge. Diese Zauberformeln und Universalmittel kommen auch in der Wissenschaft allmälig aus der Mode. Wir gestehen also freimüthig ein, dass unsere Definition nur erläutern soll, dass wir aber nicht durch die Versetzung ihrer Worte und kabbalistische Kunst nun die ganze Welt daraus herstellen können. Man verstand sich früher darauf. Man sagte z. B. A ist = A. Nicht A ist aber nicht = A. Und nun hatte man den ganzen Kram. Wie es gemacht wurde, ist hier nicht zu erklären, aber ehe man sich's versah, war das ganze Alphabet aus jenem A gekrochen; man hatte A B C bis zum Omega oder X.

Also das Schöne zu erkennen, dazu gehört die Kenntniss der uns innewohnenden ästhetischen Gesetze und die Kenntniss der Gesetze der Erscheinung der Dinge. Diese Kenntniss muss gelernt oder angeboren sein. Die Wissenschaft ist dazu da, zu lehren, aber auch sie kann weder zaubern, noch hat sie bisher den berühmten Nürnberger Trichter erfunden.

Wozu aber dergleichen aussprechen, wozu solche Spässe? Ist das nicht Alles Selbstverstand? Der Spass wäre wirklicher Spass, wenn er nicht zu ernst wäre; die gerügte Methode ist leider noch heute, auch in der Aesthetik, nicht ganz überwunden. Aus zwei Worten das Schöne, das Hässliche, Erhabene oder Gute, Schönheit und Wahrheit abzuleiten, gilt noch bei Manchen für nichts Unmögliches. Mit einem einzigen Begriffe, z. B.: Ich, oder: Sein ziehen verschiedene deutsche und fremde Gelehrte — die deutschen durchschnittlich am besten —

die ganze Welt aus dem Chaos. Jeder von ihnen gleicht dem Thor, der mit dem Ochsenkopf die Midgardschlange, die die ganze Welt umschlingt, herausangelte.

Die Gesetzmässigkeit des Schönen wird häufig mit der Zweckmässigkeit verwechselt. Doch ist leicht zu sehen, woher der Irrthum stammt. Das Gesetzmässige wird gewöhnlich am besten geeignet sein, seinen Zweck zu erfüllen. Da nun jedes Ding auf Erden seinen Zweck hat, d. h. nicht absolut für sich allein besteht, sondern auf ein Anderes zu beziehen ist, z. B. weil es der Ernährung oder der Grundlage, oder überhaupt schon, weil es ja des Raumes und der Zeit bedarf, so kann man gewissermassen bei jedem von einem Zweck sprechen, den es erfüllt und den es am besten erfüllen wird, wenn es nach allen seinen Theilen Ausdruck seiner vollen Gesetzmässigkeit ist.

Wir sagten: das Schöne ist an sich schön; für unsere Erkenntniss muss diese Schönheit aber erkennbar sein. Welches sind nun die uns angeborenen Gesetze für unser ästhetisches Empfindungsleben? Versuchen wir, dieselben nach grossen Umrissen darzulegen.

Jedes existirende Ding können wir den Ausdruck einer Kraft nennen. Seine Form ist ein Maass der Kraft, diese auf die Erscheinung bezogen. Kraft und Maass sind zwei Grundbegriffe für unsere Empfindung. Was im eigentlichsten Sinne des Wortes maasslos erscheint, geht über unser geistiges Vermögen, über das Erkennen, wie auch über das bestimmte Denken hinaus und wird zum unbegreiflichen Unendlichen, Anfanglosen, Raum- und Zeitlosen u. s. w.

Es ist also nothwendig, dass eine Kraft erscheint, damit wir sie überhaupt wahrnehmen und dass sie eine gewisse Stärke hat, um unsere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Je weniger Stärke, desto mehr nähert sie sich für uns dem Nichts oder dem für uns nicht Existirenden. Vor allen Dingen kommt es also für die ästhetische Empfindung auf die Kraft an, die wir Bedeutung oder Wichtigkeit nennen, wenn wir dieselbe auf uns beziehen. Die Grundlage ist also das Was? eines Dinges bei der ästhetischen Betrachtung, aber auch nur die Grundlage. Somit verlangen wir Bedeutung. Diese Kraft erscheint nun in ihrer Bemessung, ihrer Form. Diese, das Wie? des Dinges erkennen und prüfen wir mit unseren Sinnen.

Eine Kraft im Maass ist daher das erste Erforderniss, wahrnehmbar durch unsere Sinne. Jedes Ding bedarf dazu einer gewissen Grösse; das Zu-Kleine fällt somit aus unserer ästhetischen Betrachtung und Schätzung. (Mikroskopische Gegenstände können natürlich für die gewöhnliche Anschauung nicht in Betracht kommen.) Das Zu-Grosse bedrückt uns; jede Kraft ohne Schranken geht über unser Begriffsvermögen hinaus; unser Geist versagt; wir Geschöpfe des Maasses fühlen uns schwach, verschwindend. Furcht erfasst unsere Seele; die Vernunft müht sich vergebens ab, dagegen zu kämpfen.

Gelingt dies nicht, so sind wir erdrückt und liegen gleichsam im Staube vor dem Uebermächtigen. Das einzige Mittel dann ist nicht Kampf, sondern Unterwerfung und liebevolles Demüthigen, um wieder zu einer Beruhigung zu kommen.

Die Ordnung nun, der gemäss ein Ding entsteht und erscheint, ist sein Gesetz. Die in ihrer reinsten Gesetzmässigkeit sich zeigende Idee in der Erscheinung nennen wir Ideal.

Was die Wahrnehmung durch die Sinne selbst anbelangt, so genüge hier die Hinweisung auf die Wichtigkeit der Erkenntniss der sinnlichen Vorgänge, z. B. des Sehens und Hörens nach der physicalischen wie physiologischen Seite. Bewegung, Licht, Klang, die Thätigkeit des Sehens und Hörens — das Alles giebt die erste Grundlage für die ganze ästhetische Thätigkeit ab. Das wissenschaftliche Eindringen in diese Fragen giebt uns deshalb die wichtigsten Aufschlüsse über die Art und Weise unseres ästhetischen Auffassens und Urtheilens. Dieses wird durch jene Untersuchungen an sich nicht verändert, sondern nur erklärt. [Grade nach dieser Richtung ist in den letzten Decennien auch für die Aesthetik das Bedeutendste geleistet worden und hat dieselbe vielfach das Gepräge dieser naturwissenschaftlichen Untersuchungen erhalten.]

Ein ganz einzelner Eindruck giebt nur eine Anregung der Thätigkeit. Zum Erkennen gehört mindestens eine Zweiheit. Erkennen ist ein Unterscheiden; es wird Etwas von einem Anderen unterschieden, dadurch erkannt. Eine absolute Einheit kann also auch nicht gefallen. Nur durch Zusammensetzung entsteht eine Form, und nur mit Formen hat es die ästhetische Empfindung zu thun. (Der mathematische Punkt ist formlos, die Linie hat Ausdehnung, giebt schon eine Mehrheit durch die Bewegung des Punktes, durch die entgegengelagerten: Anfang und Ende, durch das Oberhalb und Unterhalb u. s. w.; der Ton ist eine Zusammensetzung von Schwingungen, ebenso das Licht u. s. w.) Von den Formen selbst noch abgesehen, sondert jede Form schon an sich das Geformte gegen ein Anderes ab. Es ist also eine Mehrheit, Vielheit oder Mannigfaltigkeit nothwendig schon zum Unterscheiden, somit zum Wohlgefallen. Damit aber die Mehrheit, Vielheit nicht stets als Einzelheit, jede für sich, erscheine, in welchem Falle sie ja niemals zur ästhetischen Empfindung kommen könnte, muss das Ganze eine Einheit durchwalten, durch welche es begriffen wird. Ohne solche Einheit giebt es kein Begreifen, keinen Begriff. Begriff ist geistige Einheit. Was wir nicht einen können, fällt für uns in das Vernunftlose, das unserer Natur widerspricht, welches in der Erscheinung für uns in's Hässliche fallen muss. Wir zerfallen selbst, wenn dies „nicht einen können" auf wichtige Lebensgebiete sich erstreckt, z. B. auf die Anschauung vom Leben, von der Welt, von Gott u. s. w. — Wir müssen also Alles auf eine Einheit

zurückführen können, um befriedigt zu sein. Was überhaupt vom Menschen gilt, gilt auch von seinem ästhetischen Vermögen. Und somit ist Einheit in der Vielheit oder Mannigfaltigkeit eins der Grundgesetze für unser ästhetisches Empfindungsleben. Das Schöne muss eine Einheit in der Vielheit zeigen, die mit unserem Vernunftgesetze harmonirt.

Die Vielheit entsteht durch eine Theilung der Einheit, wie die Einheit durch Zusammenfügung der Vielheit. Eine blosse Vielheit, sagten wir schon, ist unserem Begreifen, unserer Vernunft widersprechend. Wenn die Einheit als Einförmigkeit todt, langweilig, überhaupt unästhetisch erscheint, so wirkt die blosse Vielheit chaotisch und damit unserem Vernunftgefühl ebenso widersprechend und kann daher niemals den Eindruck des Schönen machen. Das Zusammengruppiren der Theile zur Einheit nennen wir Gliederung. Soll diese uns schön erscheinen, so muss sie in der Art unserem sinnlichen und geistigen Vermögen entsprechen, dass sie demselben sich durch ihre Uebersichtlichkeit anpasst. Wenn eine gewisse Grösse oder Kleinheit nicht überschritten werden darf, um für unsere Sinne wahrnehmbar zu sein, so darf die Gliederung auch eine gewisse Gränze nicht überschreiten, um wohlgefällig zu bleiben. Bei grossen Gliederungen, die uns zusammen den Character der Einheit machen sollen, wird beispielsweise jedes Hinausgehen über die Zehnheit ästhetisch nicht leicht befriedigend wirken. Bis zum Fünffachen überfassen wir leicht mit einem Blick. Gegen die Zehnheit aber oder darüber tritt die Nothwendigkeit des Zählens bei den meisten Menschen ein, wodurch der ästhetische Eindruck gestört wird. Es versteht sich, dass jeder Theil einer Gliederung wieder als Einheit aufgefasst werden kann. Er theilt sich alsdann wieder und so fort. Der kleineren Gliederungen können schliesslich unzählige sein, wo sie nur den untergeordneten Eindruck blosser Vielheit, der Fülle z. B. als Schmuck, Ornament u. s. w. machen.

Eine Einheit darf aber nie derartig durch eine Gliederung getheilt sein, dass sie auseinander zu fallen scheint. Es wäre das schon ein Widerspruch in sich. Uebertriebene Gliederung, wie z. B. bei vielen Insecten, stört; sie zerreisst das Bild, somit auch unser ästhetisches Wohlgefallen.

Eine wahre Einheit können wir nur erlangen, wenn das Ding in allen seinen Theilen vor uns liegt. Einheit verlangt Ganzheit. Dazu gehört also, dass Nichts fehlt: Lückenlosigkeit, Vollständigkeit, wodurch auch schon bestimmt ist, dass jedes Ding seinen Anfang und sein Ende hat, in sich abgeschlossen sein muss, um ein reines, von Anderem unabhängiges Wohlgefallen zu erregen. Eine solche Ganzheit ist bedingt durch Freiheit. Jede Störung der Vollständigkeit, Abgeschlossenheit, durch Verkümmerung, Fehlen sowohl, wie durch Hinzutreten eines Ungehörigen, ist missfällig. Reinheit der Erscheinung

im weitesten Sinne wird durch die Einheit in Bezug auf Ganzheit bedingt. Eine solche Freiheit von Störung darf nicht verwechselt werden mit den höheren Begriffen der Freiheit, wie wir sie als Gegensatz zum Zwang betrachten. Es mag z. B. ein Ding in dieser Beziehung nach dem strengsten Zwang sich entwickeln müssen, etwa die strengste Krystallform zur Erscheinung haben, dennoch ist es frei in seiner Erscheinung, wenn es innerhalb deren Nothwendigkeit frei blieb von äusserer Störung. Freiheit in diesem Sinne bedeutet also, dass ein Ding sich nach seiner innersten, eigensten Wesenheit zu entwickeln vermag und keine störende, schädigende Einwirkung erleidet. Durch eine solche Freiheit ist natürlich die Entwicklung der reinen Anlage (Idee) zum schönsten Ausdruck, zur schönen Form gestattet; wo sie gefehlt hat, ist Verkümmerung oder sonstige Trübung. Bei Erscheinungen höherer Art machen wir die höheren Freiheitsanforderungen des menschlichen Wesens geltend, das den absoluten Zwang hasst, wie dessen Gegensatz, die absolute Willkür, und nur durch das von beidem gleichweit entfernt liegende, durch die Ordnung der Freiheit befriedigt wird und darin vernunftgemässe Beruhigung findet. Danach ist Schönheit überhaupt Freiheit in der Erscheinung zu nennen. In dieser Beziehung sehen wir in der Erscheinungswelt die abstracte, zu Grunde liegende Form als Zwang; für die Freiheit sorgt das Leben. Wo die Gesetzmässigkeit durch ein Uebermaass der zum Ungesetzlichen, zur Willkür ausartenden Freiheit durchbrochen wird, tritt das Hässliche auf, das an sich stets missfällig ist, aber, wie man sieht, zuweilen sogar wohlgefällig wirken kann, wenn es eine Einförmigkeit aufhebt, welche als Uebermaass unerfreulich wirkt. Doch werden wir beim Charakteristischen und Hässlichen hierauf noch näher einzugehen haben.

Wenn sich Theile mit anderen Theilen wohlgefällig zusammenfügen, so nennen wir diese Vereinigung harmonisch. Ein Ding ist in seiner Erscheinung harmonisch, wenn es erstens seinem Wesen durch die Erscheinung entspricht, dann wenn alle seine einzelnen Bestandtheile sich wohlgefällig zum Ganzen verbinden, wenn die Vielheit wohlgefügt zur Einheit ist. Nach der letzten Anforderung allein, kann man, da jedes Schöne zusammengesetzt ist und aus einer Einheit und Mehrheit besteht, den Satz aussprechen: das Schöne ist das Harmonische. Diese Art der Harmonie haben wir nun noch näher in Betracht zu ziehen.

6.

Das Schöne.

(Fortsetzung.)

Gleiche Theileinheiten in gleicher Weise aneinandergesetzt, werden uns leicht den Eindruck einer übermässigen Einheit machen und dann nicht wohlgefällig erscheinen. Dadurch dass ich das Gleiche ungleich aber doch nicht in widersprechender Weise aneinandersetze oder das Ungleiche aber sich nicht Widersprechende gleich aneinandersetze bekomme ich eine Freiheit, die doch in der Ordnung bleibt. Auch hinsichtlich der Zusammensetzung der Theile herrscht durch den Wechsel eine Mehrheit. Der Wechsel der Theile oder der Form, der nothwendig ist, um Wohlgefallen zu erregen, ist je nach den Dingen, gemäss der ihnen innewohnenden Eigenschaften verschieden. Hier sollen nur einige Grundformen erwähnt werden. Wir erkennen beim räumlichen Nebeneinander, (welches wir beim Sehen meistens als Nacheinander mit dem Auge verfolgen), als wohlgefällig den Wechsel der Form, bei welchem die Uebergänge wohl vermittelt sind, nicht wie Gegensätze auftreten, sondern in einander überfliessen. Wir nennen solchen Wechsel rhythmisch. Jedes räumliche Nebeneinander können wir durch Linien begrenzt denken. Rhythmus der Linien also ist wohlgefällig. So ist z. B. eine Linie wohlgefällig durch ihre Gesetzmässigkeit an sich d. h. die Gerade muss wahrhaft gerade sein. Eine solche Linie mit einer gleichen gleich zusammengesetzt, würde aber immer wieder eine Gerade geben und diese übermässige Einheit der Form in's Unendliche fortlaufend wirkt einförmig, ermüdend. Setze ich eine andere Gerade im Winkel gegen die erste, so ist die Einförmigkeit aufgehoben und der Contrast zwischen beiden mag gegenüber der Einförmigkeit gefallen. Verbinde ich aber beide Linien, statt sie etwa im rechten Winkel gegeneinanderstossen zu lassen, durch eine Bogenlinie, welche von der Horizontalen zur Senkrechten überführt, so ist der Uebergang ein vermittelter, ohne dass die Contraste verwischt sind. Beide sind rhythmisch mit einander verbunden. Der Rhythmus kann nun natürlich freier auftreten, etwa in jedem Augenblicke ein Ueberfliessen von

einer Form zur andern zeigen. Statt verschiedener Beispiele verweise ich nur auf die Wellenlinie, die den Anforderungen des Wechsels, der Einheit in der Vielheit vortrefflich entspricht. Da jeder Körper durch Linien begrenzt ist, so ist wohl von bildenden Künstlern in einseitiger Anschauung die Eurhythmie der Linien als das Wesen alles körperlich Schönen erklärt; und da die Wellenlinie für die schönste eurhythmische Linie gehalten wurde, so ist von denen, die dieses annahmen, z. B. von Hogarth die Wellenlinie für die Schönheitslinie überhaupt erklärt worden. Hogarth machte sie deshalb zum Mittelpunkte seiner ästhetischen Lehre und leitete alles Schöne aus der Wellenlinie ab, wonach, um nur Eins anzuführen, die Zopfarchitektur mit ihren Schneckenwindungen und geschweiften Linien für die schönste, die griechische dagegen für steif und langweilig erklärt werden musste.

Was vom Nebeneinander im Raum gilt, gilt in seiner Weise vom Nebeneinander in der Zeitfolge oder dem Nacheinander. Auch hier ist eine Ordnung, eine Gesetzmässigkeit, eine einheitlich zusammenzufassende Vielheit nothwendig; die Gliederung u. s. w. kommt in Betracht. Sehen wir näher auf die Zusammensetzung, so giebt Dasselbe in derselben Weise aneinandergereiht, also etwa gleiche Töne gleich aneinandergesetzt, natürlich Einförmigkeit. Ein solches gleiches Fortschreiten in der Zeit ohne Wechsel, ewig der gleiche Ton, würde unerträglich. Das erste Aufheben der Eintönigkeit geschähe durch Unterbrechung des Tons. Ein grösserer Wechsel durch Verstärkung oder Nachdruck, wie auch bei der räumlichen Linie anzuwenden. Anschaulich gemacht, ergebe dies ⏉ . –, ⏉ – oder – ⏉ oder ⏑́ ⏑ oder ⏑ ⏑́; ein grösserer Wechsel entsteht durch Veränderung der Zeitform, also etwa – ⏑ oder ⏑ – u. s. w. Nun können aber auch die Töne selbst Mannigfaltigkeit haben, hoch, tief sein u. s. w., wobei ebenfalls eine Ueberleitung, die Vermeidung der Contraste, zuweilen aber auch Contraste je nach Umständen wohlgefällig sind. Das Zusammengehörige der Töne gehört in die Harmonielehre.

Fassen wir die Gesetzmässigkeit eines Dinges näher in's Auge, so kann sich diese einfacher oder zusammengesetzter zeigen, wie wir schon eben sahen. Bei der geraden Linie haben wir nur eine Erscheinung, die Ausdehnung; es ist die einfachste Regelmässigkeit. Beim Kreise bewegt sich eine Linie nach einem Gesetz um ihr ein feststehendes Ende, wodurch sie den einfachst regelmässigen Raum im Kreise umfasst. Die Aenderung der Richtung jedes nach einanderfolgenden Punktes der Kreislinie ist bei allen die gleiche. Gegenüber der Linie besitzt der Kreis also grössere Mannigfaltigkeit. Im Quadrat haben wir das regelmässigste Viereck, gleiche Winkel und gleiche Seiten. Es herrscht in dieser Regelmässigkeit die Einheit auch als Gleichheit vieler oder mehrerer Theile vor. Eine solche Regelmässigkeit ist hinsichtlich ihrer Uebersichtlichkeit, ihrer Ordnung u. s. w. er-

freulich, doch kann sie auch den Eindruck der Einförmigkeit im üblen Sinne erregen und nach einer grösseren Mannigfaltigkeit verlangen lassen. Bei einem länglichen Rechteck haben wir nicht eine Gleichheit wie beim Quadrat, dafür aber eine grössere Freiheit. Jenes hat verschiedene Maasse für die einschliessenden Parallellinien, dieses nur ein einziges; die Winkel sind rechte geblieben. Alle besonderen Formen vom Regelmässigen zum Unregelmässigen können hier natürlich nicht erörtert werden; nur auf einige Hauptformen hinsichtlich des Maasses ist hier einzugehen.

Eine Art freierer Regelmässigkeit giebt die so wichtige, weil so häufig sich zeigende Symmetrie; sie zeigt Einheit in der Mannigfaltigkeit in wohlgefälliger Weise. Es ist eine Einheit bestehend aus zwei einander entsprechenden gleichen Hälften. Das Gleichmaas für zwei gegenüberliegende Punkte von einem Mittelpunkt oder einer Linie aus waltet darin; daneben kann der grösstmöglichste Wechsel der Formen bestehen. Durch das Gleichmaass wird der Ordnungssinn, durch den Wechsel der Freiheitssinn befriedigt. Eine freiere Stufe des Schönen als das einfach Regelmässige liegt deswegen im Symmetrischen vor uns.

Damit jedoch ist das Gleichmaass noch nicht erschöpft. Es waren dieselben Maasse, mit denen wir ohne eine Veränderung mit ihnen vorzunehmen hantirten. Nehmen wir nun aber ein Maass und bilden wir danach Körper, indem wir verschiedene Zusammensetzungen immer des gleichen Maasses anwenden, so wird das so Entstandene ein gleiches Maass zur Grundbestimmung haben. Alles kann sich also verschieden zeigen, aber die Einheit des Grundmaasses geht doch hindurch und verknüpft gleichsam das sonst auseinanderfallende Mannigfaltige. Dies ist die Proportion. Man sieht, wie viel grösser ihre Freiheit gegenüber der Regelmässigkeit und auch der Symmetrie. Ihre Ordnung, ihr Maass liegt verborgen in ihr. Jeder Zwang scheint entfernt und Freiheit durchaus zu walten. Und doch zieht sich wie durch jede wahre Freiheit die Ordnung hindurch. Willkür, Maasslosigkeit ist in ihr verbannt. Die höchste Freiheit in der Ordnung und höchste Ordnung in der Freiheit treffen darin zusammen.

Unter den unzähligen verschiedenen Proportionen ist nun eine gefunden, die unserer Vernunft nach ihrem Freiheits- und Ordnungsgefühl wohl am besten zusagt. Wir kommen dadurch auf das von Zeising in Schärfe und Klarheit hingestellte Gesetz des goldenen Schnittes, das wir in seiner Art für Epoche machend in der Aesthetik erachten. Was sonst nur in den einzelnen Disciplinen der Aesthetik angestrebt wurde, eine sichere technische Handhabung nach Maass und Zahl, das hat Zeising in Betreff der Proportionslehre für die ganze Wissenschaft gewonnen und dadurch den wichtigen Schritt gethan, sie in diesem Punkte aus der Willkür in wahre wissenschaftliche Ordnung zu heben. Das

Wissen aber drückt sich am vollkommensten in der abstracten Begrifflichkeit nach Maass und Zahl aus.

Bekanntermaassen erscheint das Verhältniss der Gleichheit leicht einförmig und als Zwang, also auch das Verhältniss 1 : 1. Unter den andern vielfachen Verhältnissen der Proportionen werden aber auch nicht alle uns gefallen; einige können uns schön, andere unschön dünken.

Die Verhältnisse z. B., in denen das Maass zu oft enthalten ist, die wir demnach nicht mehr übersehen können, machen auch nicht mehr einen wahrhaft gleichmässigen, sondern einen willkürlichen Eindruck. Wenn ich 1 : 5 noch leicht bemesse, wird bei 1 : 50 dies nicht mehr der Fall sein. Doch hören wir Zeising im Auszug.

„Ein Proportionalgesetz, welches wirklich befriedigen soll, muss eben so sehr die Unfruchtbarkeit der blossen Allgemeinheit, wie die Willkür und Zufälligkeit im Einzelnen vermeiden; es muss mit den allgemeinen Schönheitsgesetzen wie mit den einzelnen schönen Erscheinungen im innigsten und nothwendigsten Zusammenhang stehen, es muss eben so sehr der Vernunft wie der Beobachtung entsprechen, es muss mit der nöthigen Universalität zugleich die volle Bestimmtheit und mit seiner Rationalität zugleich die praktische Brauchbarkeit verbinden."

Zeising bestimmt aber die Proportionalität als „diejenige Stufe der formellen Schönheit, welche den Gegensatz von Einheit und Unendlichkeit, von Gleichheit und Verschiedenheit dadurch zur Harmonie aufhebt, dass sie das ursprünglich als Einheit zu denkende Ganze, mit der Zweitheilung beginnend, in ungleiche Theile theilt, diesen Theilen aber ein solches Maass giebt, dass die Ungleichheit der Theile durch eine Gleichheit der Verhältnisse zwischen dem Ganzen und seinen Theilen einerseits und zwischen den beiden anderen Theilen ausgeglichen wird. Ein diesem Begriff entsprechendes Proportionalgesetz wird also lauten müssen:

„Wenn die Eintheilung oder Gliederung eines Ganzen in ungleiche Theile proportional erscheinen soll: so muss das Verhältniss der ungleichen Theile zu einander dasselbe sein, wie das Verhältniss der Theile zum Ganzen."

Dies ist nichts anders als: „es muss sich der kleinere Theil zum grösseren verhalten, wie der grössere zum Ganzen, oder: das Ganze muss zum Grösseren in demselben Verhältniss stehen, wie der grössere Theil zum kleineren."

Solche Theilung lehrt die des goldenen Schnittes, worüber jedes Lehrbuch der Mathematik das Nähere giebt. (Die geometrische Construction ist folgende: Soll eine Linie a b nach dem goldenen Schnitt getheilt werden, so setze man im rechten Winkel $^1/_2$ a b = b d an, verbinde d mit a, trage b d auf d a ab, sei d e, und trage den Rest e a auf a b

über = a c. Dann giebt der Punkt c die gewünschte Theilung und es ist b c : c a = c a : a b.)

„Diese Proportion besitzt nicht nur die Vorzüge aller stetigen Proportionen, sondern übertrifft jede andere stetige Proportion 1. dadurch, dass sie nicht blos eine Vermittlung zwischen zwei willkürlich zusammengebrachten Grössen, sondern zwischen dem Ganzen und seinem kleineren Gliede herstellt, dass daher auch das ihr zum Grunde liegende Verhältniss kein beliebiges, kein wechselndes und an und für sich selbst vielleicht höchst unverhältnissmässiges, sondern ein nothwendiges, sich stets und überall gleichbleibendes und maasshaltendes ist, wie klein oder gross auch immer das einzutheilende Ganze sein möge; 2. dadurch, dass die beiden kleineren Glieder zusammengenommen stets dem grössten Gliede, d. h. dem Ganzen, gleich sind, und dass mithin das kleinere Glied stets das Complement des grösseren, wie umgekehrt das grössere das Complement des kleineren ist. Die Proportion ist daher nicht blos eine vollkommen geometrische, sondern in gewissem Sinn auch eine arithmetische, weil sich ihre Glieder nicht blos als Factoren gleicher Producte, sondern auch als die beiden einander ergänzenden Summanden einer Summe darstellen. . . .

„Ein noch näher hervorzuhebender Vorzug dieses Verhältnisses ist die Leichtigkeit, mit der es sich weiter verfolgen und fortsetzen lässt.“ Der Minor des grösseren Theiles wird bei der Fortsetzung nämlich zum Major des kleineren; man braucht also nur diesen von dem jetzt zum Ganzen avancirten Theil abzuziehen, um wieder den Minor zu erhalten u. s. f.

Wir bekommen, dies in runden Zahlen ausgedrückt, die Proportionen: 1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 : 34 : 55 : 89 : 144, und so weiter — Zahlen, deren Proportionswichtigkeit, nebenbei bemerkt, zwar bekannt waren, auch schon von C. Ch. Fr. Krause in seiner Aesthetik als die Grundzahlen für die Musik, sowie für die Proportionen der Symmetrie des menschlichen Leibes hervorgehoben werden, deren umfassende Wichtigkeit aber erst Zeising dargethan hat.

Zeising weist dies Gesetz hauptsächlich an dem Bau des schönsten, des menschlichen Körpers nach. Er zeigt, dass der Mensch nach dem goldenen Schnitt getheilt in den Oberkörper vom Scheitel bis zum Nabel und in den Unterkörper vom Nabel bis zur Sohle zerfällt. Von diesen verhält sich der kürzere Oberkörper zum längeren Unterkörper, wie dieser zur ganzen Körperlänge. Die weitere Theilung des Oberkörpers ergiebt die Trennungslinie zwischen Kopf und Rumpf durch den Kehlkopf des Halses, wodurch der Oberkörper so getheilt wird, dass die Höhe der Kopfparthie sich verhält zur Rumpfparthie, wie diese zur Höhe des ganzen Oberkörpers.

Die Theilung des Unterkörpers nach dem goldenen Schnitt trifft die Kniebucht, wonach sich der Unterschenkel von der Sohle zur Knie-

bucht zum Oberschenkel von der Kniebucht bis zum Nabel verhält, wie dieser zum ganzen Unterkörper. Die weiteren Theilungen sind leicht zu machen.

Verwickelter wird nach diesem Gesetz die Breiten- und Tiefenmessung des Menschen. Es muss dafür auf Zeising verwiesen werden.

Aber nicht darin findet Zeising die Wichtigkeit der Proportion des goldnen Schnittes, dass sie die normalen Verhältnisse unseres Körpers giebt, sondern er unternimmt es diese Proportion als allgemein gültig in den uns wohlgefälligsten Erscheinungen nachzuweisen. Er findet sie angedeutet in den, gewöhnlich noch von der starrsten Gleichmässigkeit durchwalteten Krystallen. Deutlich findet er das Gesetz schon in der Pflanzenwelt, vielfach in der Thierwelt, namentlich in den höheren Gattungen derselben; als genau weist er es in einigen der schönsten Denkmäler in der Architektur nach. Nach einem Blick auf Malerei und Sculptur untersucht Zeising auch die Musik, die Logik, Ethik und darin das religiöse Gebiet; überall findet er sein Gesetz.

Wir folgen ihm hier nicht so weit. Weil wir aber bei Manchen ein Lächeln vermuthen möchten, darüber, dass das Gesetz des goldenen Schnittes auf Poesie, Logik etc. angewendet werde, so wollen wir dazu einige Beispiele als Erläuterung geben. Das Drama pflegen wir in fünf Acte zu zerlegen. Ende des dritten Actes ist die sogenannte Höhe oder Umkehr. Wir haben hier das Verhältniss von 3 : 2. Ungenügend ist die Theilung des Sonetts nach acht und sechs Versen, also im Verhältniss von 4 : 3. Ein Satz, in welchem Vordersatz und Nachsatz gleich lang ist, erscheint einförmig. Durchschnittlich wird der Vordersatz oder werden die Vordersätze länger sein und der Nachsatz oder die Nachsätze kürzer. Zu kurz wirkt nur in besonderen Fällen. Zu lang verschleppt.

Natürlich wird sich in vielen Fällen das Zeising'sche Proportionalgesetz des goldnen Schnitts nicht als zureichend erweisen, aber seine allgemeine Vernunftmässigkeit steht fest: Wenn Theilung einer Einheit eintritt, so ist die Theilung eine wohlgeordnete, bei welcher sich der kleinere Theil zum grösseren verhält, wie der grössere zum Ganzen. Vom Grundmaasse aus stehen alle einzelnen Theile unter sich und zum Ganzen in wohlgefälliger Ordnung, wobei jede Einzelordnung noch dem Principe der Gliederung entspricht.

Ein weiteres, für die Aesthetik schwerwiegendes Maass giebt das Gewicht, das in geistiger Beziehung als Bedeutung erscheint.

Sind alle Theile gleich und von einem Punkte oder einer Linie aus gleich angesetzt, so findet auch hinsichtlich ihrer Schwere Gleichheit statt. Ebenso wenn je 2 Punkte bei der symmetrischen Entgegensetzung gleich sind, herrscht auch durch die Symmetrie Gleichgewicht. Sind die Theile zu den Seiten des Mittelpunkts oder der Mittellinie ungleich zusammengesetzt, so können sie doch hinsichtlich

ihrer Schwere so gruppirt sein, dass sie sich das Gegengewicht halten, also auf der einen Seite etwa eine längere und weniger breite, auf der andern eine kürzere, aber breitere Zusammensetzung haben. Also haben wir hier hinsichtlich des Maasses der körperlichen oder geistigen Schwere Einheit in der Vielheit oder Mannigfaltigkeit, welche erfreut. Das Maass darin erfreut, Maasslosigkeit giebt das Gefühl der Nichtbefriedigung, der Unruhe.

Nehmen wir für das Gleichgewicht in der Bedeutung das fünfactige Drama. Es theilt sich zu drei und zwei Acten. Wiegen diese letzten zwei nicht durch ihre grosse Bedeutung jene drei ersten auf, so fällt das Stück ab, indem der Anfang dann durch die Masse ein Uebergewicht hat. Darum muss das Gewicht die Masse ersetzen, die Bedeutung der zwei Endacte die der drei Anfangsacte aufwiegen und in dieser Weise eine freie Harmonie erzeugen. Ungleiche Theilung, Gleichheit durch Gegengewicht — Freiheit und Maass. Ebenso bei einem aus Vorder- und Nachsatz zusammengesetzten Satz. Je kürzer der Nachsatz, desto gewichtiger, treffender muss er sein; ein Wort kann Perioden aufwiegen. Versteht man aber demselben nicht das nöthige Gegengewicht zu geben, so geht der Schlag in die Luft, so ist der Satz albern oder stumpf — gleich kräftig müssen die Arme des Bogens sein, der einen geraden, sichern Schuss schnellen soll. Dasselbe Gesetz herrscht in der altdeutschen Priamel, im Epigramm, soll im Sonett etc. befolgt werden.

Einfacher noch ist es an schönen Körpern zu erkennen. Bei den streng symmetrischen versteht sich das Gleichgewicht so gut wie von selbst. Sie sind meistens symmetrisch wegen des Gleichgewichts. Aber nehmen wir z. B. die unsymmetrischen Seitenansichten des Menschen. Hier finden wir das Gegengewicht aufs trefflichste ausgesprochen. Das scharfe bedeutende Gesicht leistet es gegen den Hinterkopf und dessen Haarschmuck. Fehlt der Hinterkopf, so scheint das Gesicht das Haupt vornüberzuziehen. Das Gesicht wirkt dabei namentlich durch das Knochige, Feste seiner Parthien; ebenso wiegen die festen Linien der Brust und der Schenkel — der weiche Bauch gegen die Rückensenkung — jene gegen die ebenso festen Schultern, diese in ihrer Prallheit und Festigkeit gegen die Anschwellungen des unteren Sitz-Theiles, die harten Schienbeine gegen die Waden. Bei jedem Ueberwiegen bekommen wir einen unangenehmen Eindruck. So beim Dickbauch, namentlich wenn dieser, wie häufig, gesässlos ist; so bei der Hottentottin-Schönheit.

Ein anderes Gegengewicht bekommen wir bei der Zeising'schen Theilung. Hier steht der massivere, bedeutende Oberkörper im Gegengewicht zum Unterkörper, Gleichheit in der Ungleichheit zeigend.

Noch einige Beispiele von Gegengewicht auch in der Thierwelt.

Nehmen wir das edle Pferd. Von vorn zeigt es Symmetrie; seitwärts muss es Gleichgewicht zeigen oder es ist nicht schön. Es theilt sich, wo der Rücken vom Widerrist absetzt. Hier eine Senkrechte hindurchgezogen, muss der Eindruck entstehen, dass das Vordertheil — Kopf, Hals, Brust, Schultern, Vorderbeine — dem übrigen Theile gleichwiegt. Dabei fällt natürlich ein scharfer, knochiger Kopf, ein lebhaftes, bedeutendes Auge ganz anders ins Gewicht, als ein fleischiger, schläfrig dreinschauender. Ebenso die harten, festen Schultern. Ueberwiegt der Rumpf, so erscheint es, wie jedes Thier, mehr Bauchthier, niedriger, plumper; ist Gleichgewicht vorhanden, so dass die edleren Theile in gleicher Bedeutung hervortreten, so haben wir in diesem Punkte Schönheit. Das Bedeutende darf auch noch überwiegen — Uebergang ins Erhabene —, doch natürlich nur in bedingter Weise. Ein Uebermaass wird unnatürlich, Caricatur, hässlich. Was unser Beispiel, das Pferd, betrifft, so verwirft der Araber das Ross, bei dem nicht die Länge von der Schnauze über den Kopf und Hals bis zum Widerrist so lang ist, wie von dort bis zum Schwanzwurzel-Ende. Er verlangt von einem guten Renner noch etwas Uebermaass des Vordertheils.

Wie bedeutend dieses Gesetz sich beim Löwen und anderen Thieren zeigt, werden wir sehen.

Oft fällt bei Formen, die nur den Trieb nach vorwärts ausdrücken, kein Verweilen bezeichnen, dieses Gegengewicht weg. Dann überwiegt der vordere Theil. Häufig hilft hier aber die Natur dennoch durch ein ästhetisches Gegengewicht. So unter Andern vielfach bei den Vögeln, wo der Federschwanz diesen Dienst leistet. Er wiegt hier gegen den schräg aufwärts gerichteten Körper. Zu lang macht er den Vogel schleppend; zu kurz, haben wir stets einen mehr oder minder possirlichen Eindruck. In ausgezeichneter Weise — fast symmetrisch in der Seitenansicht — entfaltet sich der Schwanz des Hahns als ästhetisches Gegengewicht, den Hühnerherrscher dadurch freilich besonders zum Standvogel machend. Aehnlich haben wir das sitzende Eichhörnchen, das mit Körper und buschigem Schwanz lyraähnlich erscheint; hübsch in dieser Stellung, possirlich durch die lange Fahne beim Laufen.

Für die Architectur ist das Gesetz des Gleich- und Gegengewichts leicht zu erkennen. Ich will an einen Mittelbau mit Flügeln erinnern. Wenn das Mittelgebäude nicht seinen Flügeln durch Grösse und Bedeutung (Höhe, Schmuck etc.) das Gleichgewicht hält, so bricht der Bau auseinander oder macht doch keinen ästhetisch-erfreulichen Eindruck. Ebenso scharf tritt das Gesetz auf in der Seitenansicht. Man denke an die gothische Kirche. Hier haben wir Thurm und Langhaus. Der Thurm hat dabei das Gegengewicht gegen das Gebäude zu leisten, ähnlich wie bei der Thieransicht von der Seite. Bleibt er hinter dem

Gebäude zurück, so fehlt das Erhebende; überwiegt er es zu weit, so fehlt gleichsam der Rumpf, die gesunde Raumentwickelung. Das Gebäude wird zu sehr in die Luft geschnellt.

In der Sculptur wirkt es mit um so stärkerer Kraft, als es sich darin ja vielfach um den Menschen handelt. Man sehe die Gruppe des Laokoon an. Fällen wir eine Senkrechte zwischen die Augen des Laokoon hindurch, so haben wir ungleiche Theile. Aber der kleinere Theil — mit dem sterbenden Sohn — wiegt vollständig den grösseren auf. Gerade so in der Malerei. Um von der Zeichnung abzusehen, die ja durchaus mit der Sculpturzeichnung übereinstimmt, tritt hier Licht und Schatten und die Farbe mit grossem Schwergewicht ein. In der Musik liegt dasselbe Gesetz (ganze Note = $^4/_4$ u. s. w.) auf der Hand. Ebenso in der Messung der Poesie. Doch das Nähere darüber in den besonderen Abschnitten.

7.

Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung.

Wir haben bisher die Harmonie der Theile betrachtet; es gilt jetzt die Harmonie des Ganzen ins Auge zu fassen, wie sich dieselbe in der Uebereinstimmung des Wesens mit der Erscheinungsform ausspricht.

Die Aesthetik hat es mit den Erscheinungen, den Formen zu thun. Sie ist eine Formlehre. Dies muss festgehalten werden, wenn man nicht auf ästhetische Abwege gerathen will. Damit ist aber nicht behauptet worden, dass das Wesen der Dinge, an welchen sich Formen zeigen, gar nicht in Betracht komme, wie schon in übermässigem Eifer und Verdruss über die Verirrung aus der Formlehre in die Wesenlehre behauptet worden ist. Schon zu Anfang ward darauf hingewiesen, dass eine Kraft da sein müsse, damit ein Maass sich daran zeige. Es giebt keine Ordnung, ohne dass ein Etwas vorhanden ist, was geordnet werden kann. Ordnung ohne einen Gegenstand ist ein Begriff, der unsinnlich ist und darum nicht in die Aesthetik, sondern in die philosophische Abstractionenlehre gehört.

Die Kraft muss eine gewisse Bedeutung haben, so lautete ein Satz, um unsere sinnliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und für uns erkennbar zu sein. Jedes Ding bedarf einer gewissen Grösse, damit wir es wahrnehmen können. Diese Grösse liegt zwischen dem zu Grossen und zu Kleinen. Dieses sehe oder höre ich nicht mehr, jenes übersehe und umfasse ich im Gehör nicht mehr; ich bekomme nicht das Ding, sondern nur ein Bruchstück, einen Theil. Aehnlich auch für die Vernunft, wo man das Ueberkleine nicht mehr erfassen, das Uebergrosse nicht mehr umfassen kann.

Soll mich aber eine Kraft nicht blos zur Wahrnehmung überhaupt reizen, sondern auch meine Aufmerksamkeit fesseln, so versteht sich, dass ihre Bedeutung sich in einem andern, erhöhten Grade für mich steigern muss.

Je bedeutender also die erscheinende Kraft oder mit anderen Worten jedes Ding, desto wichtiger wird es auch für die Aesthetik, wenn die sonstigen Verhältnisse dieselben bleiben. Gesetzt, alle ästhe-

tischen Anforderungen sind bei einem weniger bedeutenden Gegenstand erfüllt und ebenso alle ästhetischen Anforderungen bei einem Gegenstand einer höheren Stufe, so ist klar, dass der letzte mir mehr gefällt als der erste. Um meine höhere Befriedigung, die ich für das Bedeutendere empfinde, ist das ästhetische Interesse über das des Unbedeutenderen gewachsen. So giebt es unzählige ästhetische Stufen, die aber parallel behandelt werden müssen. Nehmen wir ein Beispiel. Die Säugethiere sind bedeutender als die Vögel, die auf einer niedrigeren Stufe erscheinen. Das heisst aber nicht, dass ein herrlicher Falke oder Steinadler hässlicher ist als eine Ratte oder eine alte Katze oder ein dürrer Gaul u. dgl., sondern man muss ihn etwa dem mächtigen Löwen gegenüberstellen. Sind Adler und Löwe, jeder in seiner Art schön, so wird doch der Löwe den Adler weitaus in unserer ästhetischen Schätzung besiegen. Oder nehmen wir ein Beispiel aus der Malerei. So viel höher der Mensch als das Thier steht, so viel höher die Kunst, den Menschen wiederzugeben als das Thier. Nun handelt es sich aber nicht darum, das Bild eines schmierenden Historienmalers mit einem Paul Potter zu vergleichen, sondern es gilt einem Gemälde Potters das Gemälde eines in seiner Art ebenso bedeutenden Historienmalers entgegenzusetzen. Ein Rubens wird also in seinen trefflichen Leistungen höher stehen, als sein Thiere malender ausgezeichneter Zeitgenosse. Man kann nur zu oft diese so einfache Wahrheit verkannt sehen; in dem heftigen Streit über Form und Wesen in der Aesthetik werden häufig Wesen oder Form in der einseitigsten Weise aufgefasst, und müssen die unpassendsten Vergleichungen herhalten, um die eine oder die andere Ansicht zu vertheidigen. Ein hässliches Ding einer bedeutenderen Stufe ist ästhetisch nicht so wohlgefällig, als ein schönes Ding einer niederen. Aber sind beide schön, dann wird sich der Sieg bald ausweisen.

Ein hässliches Ding einer höheren Stufe kann hässlicher sein, als ein hässliches Ding einer niederen. Dies scheint ein Widerspruch; er löst sich aber leicht. Je höher der Wurf, desto tiefer der Fall. Die Bedeutung des Niedern ergreift uns nicht in dem Maasse, wie das Höhere. Eine Enttäuschung von schwächerer Einwirkung aber schütteln wir leichter ab, als die einer stärkeren. So empfinden wir bei gleicher Hässlichkeit verschiedener Stufen die Hässlichkeit in umgekehrter Proportion ihrer Bedeutung. So viel höher das schöne Bedeutende steht, so viel tiefer das hässliche Bedeutende. Das schöne Ding der höheren Stufe ist immer schöner als das der niederen. Was nun einer höheren Stufe angehöre, ist freilich wieder streitig. Wo Streit herrscht, muss der Standpunkt darüber festgestellt werden; die Frage ist aber nicht immer so einfach wie die: ob der Mensch oder das Thier höher steht? In sehr vielen Fällen wird die Beantwortung schwierig, z. B. in den Fällen, wo eine grössere Anzahl von weniger bedeutenden

Dingen gegen eine kleinere von bedeutenderen abzuwägen ist. So lässt sich der Streit zwischen der sogenannten historischen Landschaft und dem gewöhnlichen Genre nicht kurz entscheiden. Wer die historische Landschaft höher stellt, könnte sich darauf berufen, dass zwar ein Baum oder ein Stein oder eine Quelle immer unbedeutender seien als ein Mensch, dass die Gesammtnatur wohl dem Gesammtmenschen, wie er in der Historienmalerei sich zeigen soll, nachsteht, nicht aber der einzelnen Menschenerscheinung, wie sie sich da im gewöhnlichen oder gar unter das Niveau sinkenden Treiben offenbart, welches der Vorwurf für die meisten Genrebilder ist. Aehnlich beim Streit zwischen Architectur und Sculptur hinsichtlich ihrer Würde. Die Gesammtdurchläuterung der unorganischen Natur nach deren mannigfaltigsten Erscheinungen, wie es ein erhabenes Bauwerk veranschaulicht, steht hier gewöhnlich dem Ideal des Einzelmenschen gegenüber. Wie wiegt jene Gesammtharmonie der Massen gegen die des einen Bildes? Man sieht, wie viel darauf ankommt, ob wir die volle Idealität des Menschen ausgedrückt finden. Danach wird die Wage schwanken. Der Zeus von Olympia steht höher als der schönste Tempel, aber es muss auch ein Zeus des Phidias sein. Am besten ist, wie kaum bemerkt zu werden braucht, jeden derartigen Streit ruhen zu lassen. Zeige Jeder das Schönste in seinem Fach, dann ist die Pflicht erfüllt; Unähnliches lässt sich nie genau gegeneinander abschätzen.

Die Kraft zeigt sich in einer Form. Natürlich können dabei verschiedene Verhältnisse walten. Kraft und Form können einander entsprechen oder nicht entsprechen. Entsprechen Form und Kraft einander, so empfinden wir Befriedigung; wir sehen Harmonie. Entsprechen sie einander nicht, so bekommen wir das Gefühl der Disharmonie. Das heisst, bei jedem Gegenstande müssen Wesen und Ausdruck übereinstimmen, wenn wir den Eindruck des Schönen, des Rein-Wohlgefälligen bekommen und uns nicht an unaufgelöstem Widerspruch stossen sollen.

Die Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung kann sich natürlich an den Dingen am leichtesten zeigen, deren Wesenheit untergeordneter Art ist, z. B. von einigen starren Naturgesetzen in der Hauptsache bestimmt ist. Je höher das Wesen steht, desto schwieriger ist es der Erscheinung, dasselbe auszudrücken, desto schwieriger und damit um so seltener die Harmonie. Gold hat seine bestimmte Schwere, Dehnbarkeit u. s. w. Jedes Gold ist damit bestimmt. Für das Auge zeigt es sich nach einem Krystallisationsgesetz gebildet und hat einen hellen, gelben Glanz, den specifischen Goldglanz. Sehe ich die Krystallformen rein und sehe ich den Goldglanz, so bekomme ich für mein Auge den Eindruck einer Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung des Goldes. Aber nehmen wir einen Baum. Schon seine einzelne Holzzelle ist dem Goldkrystall zu vergleichen, aber Tau-

sende von Zellen machen noch keinen Baum. Unzählige andere Formen treten hinzu. Lebendige Kräfte wirken in ihm; aus den verschiedensten Theilen baut sich ein Gesammtwesen auf. Noch schwieriger wird die Harmonie, wo die Naturgesetze sich in einer Freiheit zeigen, dass wir das Bewusstsein eines zu Grunde liegenden Zwanges verlieren und von der Freiheit des Willens sprechen. Hier ist eine unbemessbare Nüancirung, auf welche wir jedoch erst bei der Betrachtung der bestimmten Objecte eingehen können, um die Harmonie von Wesen, Character und Erscheinung, Stoff, Form, Ausdruck, zu untersuchen.

Freie Entwicklung des Wesens in der Erscheinung ist, wie wir sahen, wohlgefällig. Hat ein Ding Bedeutung, kam diese Bedeutung frei zum Ausdruck, ungetrübt, ungestört, rein, vollkommen in ihrer Weise, so nennen wir die Erscheinung characteristisch. Da stets Bedeutung vorhanden sein muss, um ästhetisches Interesse zu erwecken und stets characteristische Erscheinung, um wohlzugefallen, so finden wir das Characteristische als ein Wesentliches für das ästhetische Gefallen. Deswegen haben auch Einige es kurzweg für das Schöne erklärt. Dieses Wohlgefallen am Characteristischen erstreckt sich denn auch auf die Erscheinungen, die sonst als Ausdruck eines missfälligen Wesens nicht gefallen. Selbst das Hässliche, Schädliche, Böse, welches in die Erscheinung tritt, soll sich danach seinem Wesen voll entsprechend zeigen; wir respectiren es sodann ästhetisch; es erregt in dieser Beziehung ein Wohlgefallen, während es andern Falls in seiner Erscheinung ästhetisch noch mehr missfällt.

Besonders wird dies von Wichtigkeit, wo es sich nicht um die Wirklichkeit, sondern nur um den Schein einer Erscheinung handelt, wie ihn das Kunstwerk im engeren Sinne giebt.

Auf den an sich strengen Unterschied zwischen Aesthetischem und Ethischem ward schon von Anfang an verwiesen. Jenes hat es immer nur mit der reinen Erscheinung in Bezug auf das Schöne zu thun, dieses mit dem Wesen in Bezug auf das Gute. Hier nur noch einige Betrachtungen über die Erscheinungen, hinter welchen wir ein Schädliches, Böses u. s. w. erkennen oder zu erkennen glauben. Zuerst ist auf die Relativität dieser Begriffe zu verweisen. Eine Giftblume, die als tödtlich gefürchtet wird, dient dem Arzte als Heilmittel und ist deshalb so nützlich wie schädlich. Es zeigt sich daraus die Verkehrtheit, wenn man aus ihrer Schädlichkeit ein Hässliches für die Erscheinung folgern wollte; mit demselben Rechte müsste wegen ihrer Nützlichkeit Schönheit gefordert werden. Was im Princip aber bedeutungslos in dieser Hinsicht ist, das bekommt allerdings für die Beschränktheit des Urtheils ein hohes Gewicht. Wenige Menschen besitzen die Kraft, das ästhetische Urtheil vom ethischen, moralischen, zu trennen. In vielen Fällen z. B. bei Bedrohung des Lebens, ist es unmöglich, jenes frei wirken zu lassen, oder doch fast unmöglich.

Ueber Alles geht dem Menschen die Selbsterhaltung; sie giebt den mächtigsten Impuls, der nur ausnahmsweise durch die Macht der höchsten Ideen unterdrückt wird. Das Nützliche, Schädliche und das Böse, das geistig Schädliche, üben dadurch leicht einen das ästhetische Gefallen oder Missfallen erdrückenden oder lähmenden Einfluss. Bei Manchem wirkt schon der blosse Gedanke, dass Etwas Schaden bringen könne, ästhetisch störend; er hört, eine Blume sei giftig und seine Freude daran ist in jeder Hinsicht gestört; er kann den Standpunkt freier ästhetischer Betrachtung, der nur auf die Erscheinung sieht und um Nutzen oder Schaden, um Gutes oder Schlechtes ganz unbekümmert ist, gar nicht mehr gewinnen. Er ist ästhetisch unfrei. In diesem Falle bedarf er der ethischen Unterlage, um überhaupt seine Empfindungen hinsichtlich des Schönen walten zu lassen. Das Nützliche, Gute wird ihm leicht Grundbedingung. Solchem Standpunkte gegenüber sucht das Aesthetische gewöhnlich durch das Moralische beizukommen, wie die Geschichte des Schönen genugsam lehrt. Es strebt sich als moralisch hinzustellen und einzuführen (z. B. die Schaubühne eine moralische Anstalt; das Drama dient zur Besserung des Schlechten; die Poesie bringt das Wahre und das Gute in einem wohlgefälligen Gewande und wirkt also belehrend und erziehend; Musik ist nützlich zur Besänftigung der Leidenschaften u. s. w. Dieser Nützlichkeitsgründe zur Vertheidigung oder Einführung des Schönen sind ja unzählige) wodurch denn die Verwirrung in der richtigen Auffassung d. h. Unterscheidung des Aesthetischen und Ethischen noch mehr gesteigert worden ist.

Andrerseits hat aber Alles, was uns schädlich ist, für uns Bedeutung und seine Erscheinung erweckt dadurch besonderes Interesse; somit liegt darin eine Grundbedingung des ästhetischen Gefallens versteckt. Deswegen wird es vielfach ästhetisch benutzt; in sogenannten blasirten Zeiten muss es wohl als hauptsächlichster Hebel wirken, die abgeschlafften Empfindungen in Bewegung zu setzen. Aber weder Schauder und Schrecken noch Rührung sind an sich ästhetisch. Für das Wohlgefallen und das Interesse des gewöhnlich Schädlichen mögen wir den Löwen zum Beispiel nehmen. Er ist durch seine Kraft, durch seine Eigenschaften als Raubthier dem Menschen fürchterlich und schädlich. Sobald wir ihn fürchten müssen, tritt das ästhetische Wohlgefallen an ihm zurück und wird unter Umständen, wenn er etwa uns angreifen kann und will, ganz zurückgedrängt. Beim höchsten Grade der Furcht können alle Sinnesthätigkeiten sogar gelähmt sein — Hören und Sehen vergehen. Des Löwen Schönheit würdigen kann nur der Unbefangene, sei es der kühne Jäger, der sein Herz von Furcht freihält oder der Mensch, der die Gefahr nicht kennt, die ihm vom Löwen droht, oder derjenige, der sich durch Gitter und drgl. sicher vor ihm weiss. Im letzten Fall erregt aber von vornherein der

Löwe gewiss ein grösseres Interesse, als ein wegen seiner Gefahrlosigkeit gleichgültigeres Thier, mag dieses nun auch dem Löwen an Schönheit gleichkommen. Ebenso verhält es sich mit dem Nutzen; dieser hat, wie schon bemerkt, der Menge stets die Unterlage für das ästhetische Interesse und Gefallen gegeben und immer war für die Aesthetik Gefahr, durch die Rücksicht auf Zweckmässigkeit, Nützlichkeit und drgl. einer unrichtigen Beurtheilung unterworfen zu werden.

Das Gesagte gilt für das Böse als das Geistig-Schädliche und für das Gute, beides durchgängig so relative Begriffe wie die des Gewöhnlich-Schädlichen und Nützlichen. Man denke nur an die Wandelbarkeit der Rechtsbegriffe: was dieses Volk und diese Zeit für Verbrechen hält, hält jenes Volk und jene Zeit für erlaubt oder möglicher Weise für Tugend. Auch hier gilt, dass der moralische Eindruck der aus der Erscheinung des Bösen unrechter Weise gezogen wird, den ästhetischen leicht trübt oder erdrückt. Der Künstler, der etwas Böses darstellt, wird nur zu oft selbst für den Bösen genommen und der Schein des Bösen für das Wirklich-Böse, also Hassenswerthe. Umgekehrt bei der Darstellung des Guten.

Andrerseits interessirt das Böse leicht. Wo man davor gesichert ist, also bei der Vorführung des Scheins in der Kunst, um nur diese anzuführen, erweckt es meistens die besondere Aufmerksamkeit, welche alles uns Schädliche zu erregen pflegt.

Für die Verwendung des Bösen braucht man nur an das Drama, an einen Richard III. oder Tartüffe zu erinnern. Welche gewaltigen Erscheinungen es nach Kraft, Entschlossenheit u. s. w. zeigen oder wie es uns, in's Komische gezogen, ergötzen kann, ist hier nicht näher auseinanderzusetzen. Es kann ästhetisch wirksam sein! Damit ist natürlich nicht gesagt, dass es immer ästhetisch wirksam sei. Ein langweiliger Bösewicht z. B. ist ein kläglicher ästhetischer Gegenstand, ein niederer, gemeiner Bösewicht ist widrig; ein Bösewicht wie Edmund in Lear, wie Macbeth, Karl Moor u. A. ist aber ästhetisch tausendmal wichtiger als ein langweiliger Tugendheld, wie tausendmal höher dieser moralisch erscheinen mag.

Damit aber das ästhetische Urtheil frei wirken kann, ist nöthig, dass, im Falle das Böse in die Erscheinung tritt, dasselbe nun auch ganz in die Erscheinung und aus den ethischen Grenzen heraustritt. Will der Dichter, statt die objective Erscheinung zu geben, den Betrachter ethisch bestimmen, will er auf dessen Wollen wirken (Siehe Frauenstädt: Aesthetische Fragen VIII.), statt ihn in der ungetrübten Freiheit der ästhetischen Beurtheilung zu lassen, so stellt er sich selbst unter das ethische Maass und verwirrt die ästhetische Beurtheilung durch die moralische, ruft also jedenfalls eine Disharmonie hervor, fehlt an sich schon gegen das Gesetz der Reinhaltung des Gebietes vom Nicht-dazu-gehörigen.

Es kommt in solchem Fall Alles auf die ästhetische Kraft des Künstlers an, auf die Stärke, Reinheit, man könnte sagen, Heiligkeit seines künstlerischen Sinn's, aus dem das Werk gezeugt und geboren wird. Der Meister kann ein edles Meisterstück in Demjenigen zeigen, welches uns von einem Stümper behandelt, frech, schamlos, abscheulich erscheint. Gerade hier zeigt sich die Vernichtung des Stoffs durch die Form, wie man das reine Verarbeiten in die ästhetische Erscheinung genannt hat, in grossartigster Weise.

Uebrigens sei hier bemerkt, dass es mit der Trennung des Aesthetischen und Ethischen zwar besser steht als früher, dass z. B. bei einer sogenannten grossen Tragödie das Publicum sich gemeiniglich von dem Fehler fern hält, in die moralische Beurtheilung zu verfallen, dass es aber in nur zu vielen Fällen noch an dem richtigen Standpunkte zu fehlen pflegt. Schiller's Räuber werden nicht mehr als eine missethäterische Ausgeburt verdammt, der Streit über Göthe's Elegien und Wahlverwandschaften ist eingeschlummert, aber man braucht nur an die Darstellung des Nackten in der Plastik u. s. w. zu erinnern, um all' die Unschlüssigkeit des Urtheils vor Augen zu haben und den Kampf, den, vielfach in belachenswerther oder betrübender Weise, der sogenannte ethische Standpunkt mit Hosenlatzmalerei, Feigenblättern und dergleichen gegen das Aesthetisch-Treffliche führt. Doch sei nicht vergessen, dass das Aesthetische allein so wenig überall Recht hat als das Ethische allein, und jedes an seinen Ort zu stellen ist. Auf die Folgen einseitiger Anschauung wurde schon im zweiten Capitel verwiesen.

Greifen wir auf die Bedeutung des Characteristischen zurück. Es ist wohlgefällig. Im Allgemeinen nennen wir den characteristischen Ausdruck des Wesens Stil. Jemand hat Stil oder keinen Stil, heisst, er hat characteristischen Ausdruck oder nicht. Dasselbe gilt für jede Erscheinung, also auch für jeden Stoff. Der characteristische Ausdruck für das Feste verlangt also, dass auch in der Erscheinung der Eindruck des Festen gemacht wird. Das Leichte soll leicht erscheinen, das Starke stark u. s. w. Das Wesen soll rein zu Tage treten. Daher gefällt uns z. B. nicht der Mann, der weibisch ist, das Weib, das männisch, das Kind, welches altklug wie ein Erwachsener, eine thränensüchtige Jugend, denn Lebendigkeit, Frische, Freudigkeit erscheint als Wesentliches der Jugend. Das Flüssige soll nicht stocken (schlammiges Wasser); das Ruhige, unruhig aufgeregt, erscheint krankhaft, fieberhaft, disharmonisch; der Starke darf nicht feig sein u. s. w. Den Grundbegriffen des Characters muss die Erscheinung entsprechen oder sie wird missfällig. Daraus ist ersichtlich, welches Eindringen, bewusst oder unbewusst, in die Tiefen des Wesens für den Künstler oder für den nach Erkenntniss und begründetem Urtheil strebenden Betrachter der Erscheinungen nothwendig ist.

Reinhaltung der Stilarten lässt sich ferner aus dem Gesagten folgern, damit nicht durch das, was nur dem Einen entspricht, ein Anderes im wahren Ausdruck seines Wesens getrübt werde. Das Wesen soll ja rein zu Tage treten. Architectur, Plastik, Malerei haben z. B. gewisse gemeinsame Grundbegriffe, gehen aber sonst weit auseinander. Eine plastische oder malerische Architectur, eine architectonische Plastik u. s. w. sind danach unvollkommene Stilarten. Ebenso, wenn das Tragische episch, das Epische lyrisch, wenn Musik für Wortpoesie dienen soll u. s. w. Je nachdem in solchem Fall der Stil verletzt wird, steigert sich der Eindruck vom Unvollkommenen bis zum Hässlichen.

Wenden wir das Gesagte noch etwas näher auf den Stoff an. Jeder Stoff hat einen mehr oder minder bestimmten Ausdruck und danach mehr oder minder seinen Stil. Wird dieser verletzt, so entsteht der Eindruck des Unnatürlichen, einer Disharmonie. Holz hat z. B. wegen seiner Zähigkeit, Elasticität u. s. w. einen andern Stil als der unelastische Stein. Den Stein nun in Formen zwingen, etwa durch verborgene Klammern u. drgl., die ihm eigentlich wegen seiner Brüchigkeit widersprechend sind und nur kräftig elastischen Holzbalken entsprechen würden, heisst den Steinstil verletzen. In dem Augenblicke, wo wir erkennen, dass wir Stein vor uns haben und dieser wider seine Natur behandelt ist, bekommen wir den Eindruck der Disharmonie. Gewahren wir keinen Stein, so kann natürlich auch dessen Stil in unseren Augen nicht verletzt erscheinen. Ist der Schein desselben also durch Bemalung, Verkleidung u. s. w. aufgehoben, so kann auch keine Disharmonie für uns entstehen. Man ersieht daraus, wie wohl dem Künstler häufig dasjenige Material, das sich allen seinen künstlerischen Absichten gleichsam willenlos fügt, das liebste sein kann. Er ist hinsichtlich seiner subjectiven ästhetischen Ideen dann am wenigsten gebunden. Der leichtest zu handhabende Stoff bietet sich für den Künstler im Gedanken dar, der allerdings wieder nach logischer Richtigkeit, Bestimmtheit u. s. w. seine strengen Anforderungen macht. In der Phantasie entwirft, plant, baut u. s. w. sich's am leichtesten. Der Stein macht andere Ansprüche, wo er in seiner natürlichen Beschaffenheit zu Tage tritt, als der Bewurf, der nur zum Theil an Stein, der an Erdschlemmung u. s. w. erinnert, durch seine Unentschiedenheit aber viel leichter mit sich umspringen lässt, als der gewachsene Stein. Dagegen steckt nun eine je höhere Fülle von Schönheit in einem Stoff, je characteristischer er ist. Wenn der eine Künstler, den subjectiven Ausdruck seiner Schönheitsideen verfolgend, das Material zu vernichten suchen wird, um einen willenlosen Stoff zu bekommen, so wird ein Anderer wieder die objective Schönheit des Stoffes vor Allem zur Entfaltung zu bringen suchen und damit wirken. Beide können Schönes schaffen. Die wahre Harmonie besteht aber auch hier in der Vereinigung des Einen und des Andern: Jedem sein Recht und Keinem ein Vorrecht. In den höchsten

Kunstwerken ist der Freiheit der Subjectivität, wie den Gesetzen der Objectivität in gleicher Weise Genüge geschehen. Man braucht nur die Worte: Idealismus und Realismus auszusprechen, um in die weiten Perspectiven hineinzuleuchten, die sich von dieser Betrachtung aus öffnen. Wir werden bei der Kunst darüber zu handeln haben. Hier nur ein, aus den höchsten Lebenserscheinungen genommenes Beispiel. Im Staat sind die Menschen der Stoff für die Form. Hat der Staatskünstler, der Entwerfer der Staatsordnung, nur seine Ideen im Auge, so behandelt er die Menschen als willenloses Material und kümmert sich nicht um die Individualität etc. und deren Rechte (Plato's Republik und manche andere Staatstheorien von Socialisten u. A. sind characteristische Muster); geht der Staatskünstler von dem Material, dem Menschen aus, so wird er hauptsächlich auf die individuellen Rechte Rücksicht nehmen und in deren schönster Entfaltung den höchsten Triumph sehen. Der romanische und der germanische Geist sind im Allgemeinen Muster für diese verschiedenen Richtungen und zwar nicht blos in Bezug auf die angeführten Staatsordnungen.

Wohin Einseitigkeit führt, ist leicht zu sehen. So reich der Menschengeist ist, so ist er doch nur Eins, und ist auf die Vielheit des Stoffes angewiesen. Nimmt er keine Rücksicht auf die Fülle der Erscheinungen ausser ihm, so tritt Einförmigkeit, Starrheit ein. Seine Formen werden dann zum todten Schema. Die Fülle der Erscheinungen bildet ein Reich lebendigen Wechsels. Aber der Geist muss darin walten und einen. Wenn dort Verknöcherung, so ist hier sonst ein Auseinanderfallen der Formen zu befürchten.

Das Nähere über die besonderen Arten der Erscheinung im Stil bei der Betrachtung der Kunst, sowie bei der Einzelbetrachtung der Künste.

8.

Auffassung des Schönen und Schaffen des Schönen.

Die richtige Empfindung des Schönen nennen wir Geschmack. Derselbe ist, wie aus den Grundbestimmungen über das Schöne ersehen worden, nicht willkürlich; so wenig die Grundgesetze für das Denken willkürlich sind, so wenig die Grundgesetze des Empfindens. Der Geschmack, die richtige Empfindung der Lust oder Unlust gegenüber einer ästhetischen Erscheinung, kann im Gefühl verharren und nicht zum klaren Wissen kommen, dabei aber im gegebenen Fall immer richtig sein, sowohl hinsichtlich allgemeiner Schätzung des Schönen als hinsichtlich des Schaffens des Schönen. Ein Künstler etwa kann ohne wissenschaftliche Erkenntniss das Schöne vollkommen richtig schätzen und richtig ausführen; nur die Gründe für Urtheil und Kunst wird er in solchem Falle schuldig bleiben und aus der allgemeinen Begabung für das Schöne heraus urtheilen und schaffen. Es geht damit wie mit dem Denken und Handeln: der gesunde Menschenverstand denkt richtig und der gesunde Charakter handelt richtig ohne wissenschaftliche Erkenntniss seines Denkens und Handelns. Dadurch aber verliert der Werth der Erkenntniss in keiner Weise. Ohne sie bleibt Gefühl und Handeln blind; in jedem Falle ist das richtige Treffen gleichsam ein Glücksfall. Die Einheit des Wissens, Begreifens fehlt und alle Erscheinungen, Handlungen sind wie unverbundene Einzelheiten. Zur wahren Einsicht und Uebersicht lässt sich ohne Erkenntniss nicht gelangen, ohne welche auch die Uebertragung, das Lehren, worauf die Fortbildung des menschlichen Geschlechts basirt, nur ein Abschauen, Nachahmen, äusserliches Beibringen oder Alles-Selbstfinden ist, welches schwieriger den Fortschritt ermöglicht, den Menschen mehr dem Thiere gleichstellt, welches auch nur durch Nachahmung oder Selbsterfahrung sich auszubilden vermag. Die Einsicht in das Wesen eines Dinges aber giebt den Schlüssel für alle Dinge, denen das gleiche Wesen zum Grunde liegt. Wissen des Allgemeinen ist Wissen des Einzelnen nach all den Seiten, welche diesem in Bezug auf das Allgemeine zukommen. Der Ge-

schmack wird durch das Wissen in die ästhetische Urtheilskraft gehoben.

Ein Object erscheint schön, an welchem wir die Anforderungen unserer ästhetischen Urtheilskraft erfüllt sehen, dessen Erscheinung also in den bestimmten, zu unserem Wohlgefallen nöthigen Formen sich zeigt. Einseitig kann man nun das ganze Gewicht auf die subjective Anschauung des Schönen legen und damit sagen: der Mensch sieht alles Schöne an den Gegenstand hinan; die Objecte sind nur schön, insofern der Geist sie in seiner Schönheitsthätigkeit sich vorstellt. Danach wäre alles Naturschöne nur ein Reflex des Geistig-Schönen. Dieser Standpunkt ist einseitig; der Mensch und sein Geist ist Theil der Welt, der er angehört. Er ist ein mehr oder minder bewusster Ausdruck des die Welt Durchwaltenden; sein Geist ist nur ein Spiegel der Dinge, nicht ihr Schöpfer. Deshalb ist auch im gegebenen Falle den Dingen selbst Schönheit zuzuerkennen. Natürlich vermögen wir dieselbe nicht weiter zu erkennen, als unser ästhetisches Vermögen geht; von einem absoluten Schönen, einer absoluten Schönheitsidee u. s. w. für den Menschen kann deshalb in Wirklichkeit keine Rede sein; ein stetes Wachsen aber der Erkenntniss und damit ein immer höheres Darleben, oder wenn wir es anders nennen wollen: ein immer höheres Streben nach dem Göttlichen ist dem Menschen möglich. Wo alle Anforderungen erfüllt sind, in denen das Wesen des Schönen ausgedrückt erscheint, wird man vom Voll-Schönen sprechen; daneben wird das Einzel-Schöne seinen Werth und seine Wichtigkeit haben. In dieser Hinsicht giebt es eine Reihe von Schönheiten, wie wir denn schon sahen, dass häufig einzelne Eigenschaften des Schönen für das volle Schöne gehalten werden. Es sei hier ein Begriff kurz berührt, (siehe namentlich Rob. Zimmermann's Aesthetik darüber): der Begriff des Classischen. Wir nennen classisch das Voll-Schöne, vor Allem in Beziehung darauf, dass das Ding in seine reine, bestimmte und daher klar anschauliche, in seine freie, d. h. ungetrübte, weder durch Fehlendes verkümmerte noch durch ungehörige Zuthat zugedeckte Erscheinung getreten ist. Diesem entgegen nennen wir die Form romantisch, in welcher ein Schönes nicht zur vollen, klaren, Mangel- und Zuthat-losen Erscheinung gebracht wurde und damit einem unbestimmten Schwanken unserer Empfindung und unseres ästhetischen Urtheils ausgesetzt ist, ferner nicht blos Empfindung, sondern Selbstthätigkeit zur Ergänzung des Mangels, und zum Ausscheiden des Ungehörigen vernothwendigt. Das Romantische steht deswegen ästhetisch tief unter dem Classischen, welches das Ziel ist. Wirksam und interessant, namentlich für den ästhetisch noch nicht Durchbildeten, kann es erscheinen, ja für untergeordnete Stufen oder besondere Empfindungszustände anziehender wirken als das Classische, wegen des Reizes, der in dieser Unbestimmtheit und der ergänzenden Thätigkeit liegt. Wo über eine für classisch geltende Form

hinausgegangen werden soll, um zu einer noch umfassenderen schönen Form zu gelangen — versinnlichen wir uns dies durch concentrische Kreise, von denen der weitere die höhere Anschauung vom Schönen vorstellt — da muss oder wird stets die reine Form des bis dahin Classischen durchbrochen werden und Durchbrochenheit der Linien, Gestörtheit des Zusammenhangs, Verschiebung der Formen, Lückenhaftigkeit u. s. w., kurz ein in dieser Hinsicht als romantisch bezeichneter Zustand eintreten, bis der neue, weitere Schönheitsbegriff in allen seinen Formen rein, vollkommen ausgefüllt erscheint, bis die zweite Kreislinie, um unser Bild zu gebrauchen, ebenfalls rein und richtig hergestellt ist. Das Romantische ist daher immer nur ein Uebergang und in so weit zu bekämpfen, als man bestrebt sein muss, es zur Vollkommenheit des Classischen hinaufzuführen. Es ist nie voll schön, hat aber im angegebenen Sinne die höchste Bedeutung. Dass in Bezug auf wahres Erkennen alles blosse Empfinden, Fühlen, Träumen u. dgl. romantisch ist und das Wissen dagegen classisch, ist sogleich zu sehen. Leicht kann man sich danach dies Romantische, vom Romantischen einer Ruine, der Waldesdämmerung, des Halbdunkels u. s. w. bis zum Romantischen eines Kunstwerks oder eines Charakters in jedem einzelnen Falle klar machen.

In dem Begriff des Vollständigen, Classischen liegt die Nothwendigkeit der Objectivität. Nie darf eine Ergänzung durch die subjective ästhetische Kraft des Betrachters nöthig werden, d. h. jene romantische Thätigkeit, die dem Voll-Schönen widerspricht. Ein classisches Werk ist stets objectiv; das Naturschöne ist es an sich, das Kunstwerk muss zur objectiv schönen Erscheinung gebracht werden, um nicht der subjectiven, stets zweifelhafteren, unsicheren ästhetischen Zuthat des Betrachters zu bedürfen. [Das Subject kann sich natürlich selbst zum Object machen und das Subjective zur classischen Erscheinung bringen.] Hieraus ist auch der Begriff des Naiven zu ersehen, der dem Classischen zukommt. Naiv nennen wir das Natürliche der Erscheinung. Die Natur ist stets sich selbst Zweck, erscheint absichtslos in Bezug auf ein Anderes. So verstehen wir unter naiv jenes Mangeln aller Absichtlichkeit. Die naive Erscheinung erscheint rein für sich, geschlossen. Ohne solche Naivetät ist keine Objectivität, kein Classisches möglich, weil andernfalls etwas Ueberflüssiges hinzukäme, wodurch der reine ästhetische Eindruck gestört wird. Auf alle Einzelbedeutungen, nach denen der weitschichtige Begriff dieses Natürlichen, Naiven gebraucht wird, können wir hier nicht eingehen und müssen dem Einzelnen das Einzelne überlassen. Das Naive, was der Natur gewöhnlich, ist das Höchste in der Kunst. Die Kunstleistung, dass ein Werk ganz sich selbst Zweck erscheint, gleichsam gewachsen ist, gar nicht anders sein kann, nie anders gewesen ist, diese Art der naiven Erscheinung ist sehr schwer zu bewirken. Es ist mög-

lich, dass der Künstler ein Werk gleich von Anfang an völlig naiv erzeugt, doch nicht nöthig: genug, wenn er den Anschein des Naiven zu geben weiss, welcher zuhöchst durch Objectivität gewonnen wird. Er kann und muss oft studiren, versuchen, verwerfen, ergänzen, aber schliesslich muss er dahin gelangen, den wahren Ausdruck seines Gegenstandes zur Erscheinung zu bringen. Die Bemühungen der Versuche, des unfertigen Ringens sind als ungehörig davon fern zu halten. Schlackenlos muss das Werk erscheinen. Ohne Sichtbarkeit der Arbeit und eines Arbeiters, aus sich selbst heraus herausgewachsen erscheint das Werk der Natur. Diesem Natürlichen soll das Werk des Künstlers gleichen. Wo der Schein desselben erstrebt aber nicht erreicht wird, entsteht der Eindruck der Disharmonie; Absicht und Erfüllung entsprechen sich nicht; wo er überhaupt fehlt, wird der zum Schönen nöthige Ausdruck des Vollkommenen vermisst und kann kein reines Gefallen herrschen.

Wir sahen die Grundbedingungen für die Empfindungen des Schönen in der geistigen Erfassung, sodann die Bedingungen für die schöne Erscheinung der Dinge ausser uns. Nennen wir diese kurz die Natur, so werden wir die Natur nach dieser Zusammenstimmung des subjectiven und objectiven Schönen betrachten können. Es lässt sich aber Schönes auch durch den Menschen schaffen. Zum Schaffen des Schönen muss der Mensch ein Vorbild haben, nach dem er den Stoff in die schöne Erscheinung bringt. Mit der Empfindung allein ist es nicht mehr gethan; die Empfindungen müssen zur geistigen Gestaltung zusammenschiessen, müssen zu Vorstellungen werden. Diese Thätigkeit übernimmt nun die Phantasie, in welcher das geistige Bild entsteht, sich in dieselbe hineinbildet (Einbildungskraft) und worin es nach dieser Hineinbildung bewahrt bleiben kann, um so abgeschaut werden zu können. Die Phantasie, welche die freieste Schönheitsthätigkeit auszuüben vermag, da sie zeitlich, räumlich, stofflich ungebunden ist, erzeugt nach den Schönheitsideen des Geistes das Ideal. Dies Ideal giebt das höchste, künstlerische Vorbild. Ohne ein solches wird alles ästhetische Schaffen ein Nachmachen und Umhertappen. Die Kraft der Idealbildung in der Phantasie ist daher erste Bedingung für jeden Schaffer des Schönen, für jeden Poeten im weitesten Sinne (ποιεῖν, ποιητής, Poet, der Schaffer). Den, der das Schöne schaffen kann, nennen wir Künstler. Es kann nun das Schaffen des Schönen in verschiedener Weise geschehen. Zuerst bieten sich die gegebenen, lebendigen Erscheinungen der Aussenwelt, so weit sie sich formen oder bilden lassen, um sie den Schönheitsbegriffen in ihren Formen mehr und mehr zu nähern oder entsprechend zu machen. Der Mensch kann die lebendige Natur verschönern, sei es, dass er das Ungehörige entfernt, und die freie zum Schönen strebende Entwicklung begünstigt und vor schädlicher Einwirkung schützt oder dass er activ eingreifend dort, wo es

möglich ist, auf Veredlung der bestehenden Formen hinwirkt. Der Baum z. B. wird dem menschlichen Wohlgefallen, seinen Schönheitsbegriffen, genähert durch sorgsame Pflege, Behütung vor Schädlichem, Unterstützung hinsichtlich des ihm zum Gedeihen und zur vollen Entwicklung seines Wesens in der Erscheinung Entsprechenden, durch Hinwegnehmen des Störenden, Uebermässigen z. B. durch Beschneiden der zu üppig wuchernden Triebe; ferner durch Veredlung durch Samen, Pfropfen u. s. w. So wirkt der Mensch auf das lebendige Wesen ästhetisch ein. Was er im Einzelnen vermag, vermag er auch für eine Mehrheit. Man braucht nur an die Landschaftskunst zu erinnern, wo Vegetation, Bodenbildung, Wasser u. s. w., Alles nach einem höheren Gesichtspunkte, gezogen oder gebildet wird. Das Gleiche geschieht in der entsprechenden Weise beim Thier und zuhöchst beim Menschen selbst, wenn er sich als äthetisches Object behandelt. Auf die Formenveredlung der Thiere, Besserung der Raçen braucht nach dem Beispiel vom Baum nur hingewiesen zu werden. Beim Menschen geht die ästhetische Bildung von den einfachen Anforderungen der Reinlichkeit, der gewöhnlichsten Forderung des Freiseins von ungehöriger Zuthat, bis zu den wichtigsten Erziehungsaufgaben, wie die Griechen sie in Gymnastik und musischer Erziehung so klar darlegten. Die Gymnastik, wozu Spiel, Tanz u. s. w. gehört, wirkt unmittelbar auf die körperliche Erscheinung. Bei der musischen Erziehung wird auf die Seele veredelnd gewirkt, damit diese nicht anders könne, als einen edlen, schönen Ausdruck annehmen, wo sie in die Erscheinung tritt. Das schöne Maass der Seele, die Harmonie des Geistes wird, so ist die richtige Annahme, eine harmonische Erscheinung erzeugen. [In Rücksicht auf ästhetische Bildung dieser Art und wissenschaftliche Behandlung derselben stehen wir verhältnissmässig weit hinter andern Zeiten und Völkern zurück. Die Krause'sche Schule (Krause: Urbild der Menschheit) und die Herbart'sche (z. B. Rob. Zimmermann: Aesthetik) begegnen sich hier in ihrem besonderen Streben nach der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts, die als hohes Ziel Allen deutlich wieder vorgezeichnet zu haben bekanntlich Schillers Verdienst ist.]

Die Ausführung des Schönheitsideals beschränkt sich nicht darauf, die lebendige Natur zum Stoffe zu nehmen und das Leben schön formen oder ziehen zu wollen. Wir sahen schon oben, dass je fügsamer der Stoff, je lieber er dem Künstler für die Ausführung seiner schönen Vorstellungen sein kann. Es behandelt der Künstler einen Stoff als blosses Material, um ein Schönheitsideal auszudrücken, er benutzt zum Beispiel den Stein zu architektonischen oder plastischen Schönheitszwecken, wo derselbe ihm tauglich erscheint. Nicht mehr ein schöner Stein, sondern ein schönes Gebäude oder ein schönes plastisches Werk wird in Architectur und Plastik das Ziel; der Stein ist nur in soweit zu berücksichtigen, als er in technischer Beziehung sich geltend macht. Die

Malerei bedient sich für ihre schönen Erscheinungen der Farben; Material für die Musik ist der Ton, für die Poesie die Sprache, als Ausdruck des Gedankens. Für die Behandlung des Stoffes ist natürlich ein technisches Können nöthig; ohne solches Können kann das Vorbild gar nicht oder nur stümperhaft in die Erscheinung und somit in die Anschauung für Andere treten. Man muss also, um bei dem Angeführten zu bleiben, den Stein, die Farbe, die Töne, die Sprache richtig handhaben können. Doch über das Einzelne später. Noch ist möglich, dass der Künstler sich des Lebendigen als Stoffes bedient, so aber, dass er sich des lebendigen Dings nur als Stoff bedient und nicht das Schöne darauf übertragen will, wie dies bei der Verschönerung der Natur geschah. Er benutzt nur den Schein der Natur. Bei der Gymnastik u. s. w. ist der Mensch selbst Ziel; der Schauspieler aber ist nicht Ziel des Schönen, sondern Mittel es auszudrücken. Er ist ein lebendiger Stoff, dessen wirkliche Schönheit nach körperlicher und geistiger Erscheinung weder gebildet werden soll noch in Betracht kommt, ausser in so weit, als er versteht, den Schein des Schönen zu geben, ein richtiges Material und Mittel zu sein, um das Ideal des Dichters verkörpert anschaulich zu machen. Es ist dies die höchste Erscheinung dieser Art, deren vielfache Erscheinungen Gegenstand der späteren Betrachtung sein werden.

Hier sei nur auf einen Punkt schon hingedeutet: auf die Vorzüge und Mängel des lebenden Schönen und des Kunstschönen. Sehen wir von den steten, grossen Naturerscheinungen ab und von dem allgemeinen Leben, welches für uns wandellos erscheint, so finden wir alles Lebendige der Veränderung unterworfen: es entsteht, wächst, hat seinen Höhepunkt, nimmt ab, vergeht. Das Leben selbst lässt sich nicht, etwa in seinem schönsten Moment, festhalten. Die Kunst kann dies Schöne fixiren durch ihren Schein. Wo ist die Schönheit dieser Person selbst, die uns aus diesem, ihrem Jugendbilde entgegenlächelt? Wo sind die Frauen, die dem Bildner der Medicäischen Venus, die Correggio, Rafael u. s. w. zu den Werken sassen, welche wir bewundern? Homer, Mozart, sie sind todt; ihre Werke leben in voller Schönheit. Die Kunst hält fest, ja es ist relativ bleibend zu nennen, was sie geschaffen hat, um so bleibender, je unstofflicher das Mittel war, dessen sie sich zum Ausdruck bedient. Gegen das Vergängliche des Lebens erscheint sie unsterblich und macht unsterblich.

Fehlt dem Schein der Kunst das wirkliche Leben, so hat sie dagegen die Beschränktheit des Lebens in Raum und Zeit nicht. In ihr stösst sich nicht die Wirklichkeit, herrscht nicht die schwere räumliche und zeitliche Nothwendigkeit oder verschwindet doch relativ, herrscht nicht der sogenannte Zufall der Wirklichkeit. Sie hat Freiheit. Sie beherrscht die Schönheit, die im Leben durch den Zufall beherrscht ist. Die Ideale werden in der Kunst frei gestaltet; die Schönheits-

momente werden in der Phantasie frei zusammengestellt, das Missfällige ist wie im Hauch hinweggedacht; wie in den Brennpunkt wird alles Schöne, was das Leben zerstreut zeigt, gesammelt; alles Trübe wird geklärt, alles Unvollständige vollständig gemacht — dadurch wird die Phantasie und ihre Erscheinung in der Kunst der freieste und höchste Ausdruck aller Schönheitsempfindungen, welche der Mensch besitzt.

9.

Die Empfindungen ausser dem Schönen und Erhabenen.

Dem Schönen entgegengesetzt ist das Hässliche. Ungesetzmässigkeit, Gegensatz gegen die Grundbedingungen, die für den Menschen und seine ästhetischen Anschauungen gegeben sind, bildet das Wesen des Hässlichen. Statt eines Reiches der Harmonie ist es ein Reich des Widerspruchs, sei es, dass derselbe in und an den Dingen zu Tage tritt oder zwischen dem Betrachtenden und den Objecten waltet. In jenem Falle haben wir ein wirklich Hässliches vor uns; in diesem wird der Schein des Hässlichen erregt, ohne dass er vielleicht begründet ist. So, wenn die Gesetzmässigkeit eines Dinges nicht mit der uns angeborenen Gesetzmässigkeit, oder auch nicht mit einer anerzogenen Auffassung übereinstimmt, wonach wir Manches für hässlich erklären, was doch nur uns, oder unserem Volk oder unserer Zeit so erscheint, während andere Beurtheiler einen wohlgefälligen Eindruck davon empfangen. Am deutlichsten kann man diesen Widerspruch, dieses Auseinanderfallen der Maassstäbe bei der Beurtheilung der Mode gewahren, deren Geschmacklosigkeiten heute gepriesen, morgen erkannt werden und welche daher gleichsam ein ewiger Scandal für die Aesthetik zu sein scheint.

So wichtig das Hässliche ist, so müssen wir hier doch darauf verzichten, sein ausgedehntes, im weitesten Sinn vom Furchtbaren bis zum Lachbaren, Gleichgültigen, sich erstreckendes Gebiet eingehend zu untersuchen. Es muss genug sein, darauf hinzuweisen, aus dem Verkehren der Sätze, die für das Schöne bestehen, das Hässliche zu gewinnen.

So haben wir gesehen, dass für die sinnliche Erfassung und überhaupt für die Erhaltung des Lebens in seinen menschlichen Entwickelungen, Bewegung, Licht und Klang erforderlich sind. Wenn Bewegung, Licht und Klang uns ästhetisch erfreuen, so folgert daraus, dass Bewegungslosigkeit, absoluter Licht- und Klangmangel nimmermehr wohlgefallen können, sondern in das Reich des Hässlichen gehören. Und so erscheint uns auch völlige Bewegungslosigkeit als

Nichts, als Tod. So ist die sogenannte Grabesstille und ist die schwarze Grabesnacht uns widrig, ganz zu geschweigen von dem Gedanken an absolute Nacht und absolute Stille.

Freiheit und Ordnung in richtiger Harmonie erzeugen den Eindruck des Schönen. Folglich ist nur Willkür ohne Ordnung, nur Ordnung ohne Freiheit, also Zwang, hässlich, widerwärtig. Das Chaos ist hässlich wie Knechtschaft und Tyrannei, die Anarchie wie die geistlose Schablone, wie die todte Form. Die Schönheit will Einheit und Mannigfaltigkeit. Man lasse den Eindruck der Einheit fort und man hat eine chaotische Masse, ein Gewimmel, eine willkürliche Vielheit, die nur noch Missfallen erregt. So ein Klumpen Würmer, die durcheinander kriechen, deren Leiber wir nicht einmal auseinanderzuhalten vermögen — wie ekelhaft! So auch ein Haufe Trödelkrams über- und durcheinandergeworfen, ein Schutthaufen ohne äussere Form, jede ungegliederte, einheitslos erscheinende Vielheit. Erst wenn Ordnung in das Chaos kommt, entsteht der Kosmos. Gleicher Weise wird die Einheit ohne Vielheit oder Mannigfaltigkeit oder die Einheit in falscher Vielheit, ewig wiederkehrend, hässlich. Immer derselbe Ton oder dieselbe Form, überhaupt immer dieselbe Wiederholung, dann das Ausgedehnte ohne Unterbrechung und Wechsel, kurz jede fehlerhafte Einheit macht uns einen unangenehmen Eindruck. Man nehme ein stets gleiches Gedudel oder eine Wandfläche, die in einer Farbe keinen Wechsel der Beleuchtung, des Lichtes und Schattens u. s. w. zeigt oder den grauen eintönigen, durch keine besonders auffallende Wolke belebten Himmel eines Landregens oder man nehme ermüdende Parallellinien, die ewig und ewig wiederkehren oder was es nun sei, — der Eindruck ist widerwärtig, hässlich.

Ebenso ergiebt sich, dass die Verzerrung des Regelmässigen, Symmetrischen und Proportionirten die dem Schönen entgegengesetzten Empfindungen erweckt. Das schönste Gesicht ist sogleich hässlich, sobald es sich in einem verzerrenden Spiegel betrachtet, der alle Verhältnisse verkehrt. Jede Trübung, Verunstaltung, Verkrüppelung u. s. w. ist danach zu betrachten. Auf die Disharmonie zwischen Wesen und Erscheinung ward schon hingewiesen. Auch die Einwirkung des Ethisch-Hässlichen ist berührt. Die mannigfachsten Steigerungen sind natürlich beim Eindruck des Hässlichen möglich. Die höchste ist die absoluten Ekels; darin verkehrt sich unsere Natur gegen das ihr Fremdartige, Widerstrebende; sie wendet sich instinctiv ab, verliert in sich jede Haltung und bekämpfende Kraft; sie unterliegt dem Hässlichen und nur nach schwerem Kampfe mag es ihr gelingen, die Ruhe wiederzufinden und jede Verbindung zwischen sich und dem Hässlichen hinwegzudenken. Vermag sie dies, kann sie alle Beziehungen abbrechen und den Gegenstand dadurch rein objectiv hinstellen — wie es die Wissenschaft verlangt, für die darum je in den betreffenden

Gebieten nichts Hässliches existirt — so ist der Ekel gehoben, das Hässliche aber auch in andere Gesichtspunkte gerückt. Natürlicher Weise lässt sich auch ein Irrthum in der Beurtheilung des Hässlichen denken und heben. Es mag uns ein Gesicht hässlich erscheinen; bei längerer Betrachtung können wir aber finden, dass wir nur einige Disharmonien auf den ersten Blick gewahrten, die tiefer liegenden Harmonien aber, die darin sich ausdrücken, nicht entdeckten. Finden wir diese nun, so kann sich der Eindruck des Wohlgefälligen über den des Missfallens erheben und ihn schliesslich ganz vernichten.

Wir übergehen hier alle die einzelnen Hässlichkeiten, die doch nicht vollständig zu geben wären (Reinheit — Schmutz, Klarheit — Verworrenheit, Leichtigkeit der Bewegung — Plumpheit, Keuschheit der Erscheinung — Obscönität u. s. w. u. s. w.) und Jeder leicht aus dem Gegebenen zu beurtheilen vermag. Es gilt auf einen anderen Punkt aufmerksam zu machen.

Wir wissen, dass der Mensch jede übertriebene Einheit oder Einseitigkeit flieht. Nehmen wir nun das Schöne — ethisch die Tugend — und setzen wir, dass wir nur Schönes und wieder nur Schönes zu sehen bekämen, so ergiebt sich durch richtige Folgerung, dass wir bald einen unbefriedigenden Eindruck empfänden. Die Forderung des Wechsels würde nicht erfüllt; wir würden Langeweile, wenn nichts Schlimmeres verspüren. In dem Falle könnte also selbst das Hässliche als Mannigfaltigkeit oder Wechsel eine Art wohlgefälligen Eindruck machen, freilich nicht an und für sich, sondern nur in Verbindung mit dem Schönen. Ausserdem lässt sich denken, ein Hässliches, das aber nicht absolut hässlich sein darf, könnte unter solchen Umständen dadurch wirksam werden, dass es das Maass für unsere Beurtheilung herabstimmt. Wir sind geneigt, seine Ungesetzmässigkeit mehr oder weniger zum Ausgangspunkte zu nehmen, erhöhen aber dadurch um ebensoviel das Schöne, als wir uns zum Hässlichen herablassen. So wird das Hässliche zur Folie. Nur schöne Gesichter in einer Gesellschaft drücken einander, sobald wir den Eindruck des Durchschnitts verloren und uns einen neuen Maassstab gebildet haben. Aber unschöne und hässliche daneben, und jene strahlen schöner — eine ästhetische Wahrheit, die immer von den ausübenden Aesthetikern und Aesthetikerinnen erkannt und angewendet worden. Man sehe nur, was für eine Freundin eine eitle Schöne sucht, die nichts als die Schönheit ihrer eignen Person im Auge hat.

Es giebt aber auch Auflösungen des Hässlichen. Dieses kann in seinen Widersprüchen sich, ohne Schaden zu bringen, in ein Nichts auflösen, oder es können diese Widersprüche sich zum Einklange gestalten. Jenes ist komisch, dieses die zur Harmonie werdende Disharmonie. Rein Harmonisches ist schön; eine in das Schöne hineinklingende Disharmonie, die sich harmonisch auflöst, vermag sogar das

Wohlgefallen zu steigern. Wir lernen durch sie nicht nur den Werth des Einklangs schätzen und bekommen den Eindruck einer Freiheit oder Mannigfaltigkeit, sondern eine tiefere Empfindung sieht darin das Wahrzeichen, dass alles Hässliche zu besiegen ist und besiegt werden wird, dass aus Kampf und Zwiespalt beseligender harmonischer Frieden geboren werden könne.

Natürlich treten wir mit der Anwendung des Hässlichen aus dem Rahmen der engeren — sogenannten classischen — Schönheit heraus, das Reich einer allgemeineren Schönheit gewinnend. Aber auch hierfür ist nicht zu vergessen, dass hässlich hässlich bleibt und nicht das Ziel sein kann. Es muss als Folie dienen, darf nicht herrschen. Thersites steht unter den Heroen und ist an seinem Platz für die Absicht des Dichters; aber ein Heros unter einer Schaar von Thersitessen wäre ein unerbaulicher, kläglicher Anblick. Das Hässliche übermässig anzubringen, zu viel in Disharmonien sich zu bewegen, ist das Zeichen einer verdorbenen, blasirten, selbst-hässlichen Zeit.

Wirft man die Frage auf, wer zumeist das Hässliche gebrauchen dürfe, wer am wenigsten, ergiebt sich die Antwort: der Künstler, dessen Ziel ist, die umfassendste, die Lebens-Harmonie darzustellen, der Dichter darf es am meisten; der Künstler, der die reine Schönheit der lebensvollen Form uns zeigt, der Bildhauer darf es am wenigsten; gar nicht hat sich der Architect damit zu befassen; er hat zu arbeiten, die Schönheit der unorganischen Welt zu befreien und zur Anschauung zu bringen, und diese Schönheit erträgt die Willkür des Hässlichen nicht, weil sie, wie wir sehen werden, hauptsächlich in der Ordnung begründet ist. Die Musik und Malerei liegen, im Allgemeinen gefasst, zwischen der Poesie und der Sculptur. (Siehe hierüber Lessings Laokoon.)

Ein weiteres Moment für die Anwendung des Hässlichen ist die Dauer desselben in der Betrachtung. Das Vorübergehende kann natürlich nicht mit derselben Gewalt wirken, wie das Währende. Flüchtig verhallt das Wort, während das Bildwerk besteht; der disharmonische Ton verklingt in der Zeit, die Architectur ist für die Zeit. Dann giebt auch der Sinn des Gesichts das stärkste Gefühl des Ekels. Er zeigt, dass das Hässliche wirklich da ist, wird also mit grösserer Disharmonie wirken und darum kann das sichtbare Hässliche nicht in der Ausdehnung angewendet werden, wie das nur vorgestellte Hässliche. Der Dramatiker darf nicht in der Weise damit agiren wie der Epiker, der Maler nicht wie der Dichter u. s. f.

Wenn das Hässliche das Ungesetzmässige, sich Widersprechende, ein Maass durch das andere Aufhebende und Vernichtende ausdrückt, was ist dann das Furchtbare?

Es ist kurz ausgedrückt das Maasslose. In dem Dinge und zwischen ihm und uns giebt es kein Maass mehr, — die Maasslosigkeit

darin ist absolut, darum fürchten wir uns. Im Furchtbaren ist unsere Persönlichkeit nicht abgestossen, wie im Hässlichen, sondern aufgehoben. (Es wird hier natürlich nicht jedes Bedrohende, wie wohl im Sprachgebrauch geschieht, als furchtbar verstanden. Das Gefährliche, Bedrohende und das Furchtbare sind wohl zu unterscheiden.) Es ist das Reich des Dunklen, Uebermenschlichen, Dämonischen, Gespenstigen, von all' den anderen Erscheinungen abgesehen, in denen es sich zeigt. Das öde Eisgebirge ist furchtbar, in welchem das Leben seine Vernichtung sieht, wäre es ihm anheimgegeben; der Abgrund, für den die Kraft zu klettern oder zu springen nicht reicht, wird furchtbar, und was Alles der Art uns maasslos und vernichtend erscheint. Aber dann hauptsächlich das Fehlen des Maasses, welches wir in der Vernunft im Erkennen von Ursache und Wirkung tragen. Jede Wirkung ohne Ursache oder ohne genügende Ursache macht einen furchtbaren Eindruck. Im Kleinen beunruhigt oder erschreckt die Wahrnehmung, dass diese gewohnten Verbindungen, dieses Maass, nach welchem wir Alles beurtheilen, fehlt. Gesteigert erfüllt sie uns mit höchster Furcht. Hier — dann auch verbunden mit dem Hässlichen — hat das Gespenstige seine Stelle, dann auch das Wahnsinnige. Wir wollen nur ein Beispiel herausgreifen:

Macbeth hat Banquo ermordet. Er will tafeln; da erhebt sich Banquos Geist und setzt sich auf seinen Platz ... nun folgt die furchtbare Scene, wo Macbeth den Todten erblickt —

die Zeit ist hin,
Wo, war das Hirn heraus, der Mensch auch starb,
Aus war's mit ihm; jetzt stehn sie wieder auf
Mit zwanzig Todeswunden auf den Häuptern,
Vertreiben uns vom Stuhl — —
Fort, aus dem Aug' mir, birg Dich in die Erde,
Marklos ist Dein Gebein, Dein Blut ist kalt;
Du hast nicht Sehkraft mehr in diesen Augen,
Womit Du funkelst. — —
— —
Was Einer wagt, wag' ich.
Komm mir zu Leib als Russlands zottiger Bär,
Bepanzert Nashorn und Hyrkaner Tiger,
Nimm jegliche Gestalt, nur diese nicht,
Nicht beben sollen meine starken Nerven:
Leb' wieder, fordr' auf's Schwert mich in die Wüste;
Weich ich Dir zitternd aus, so nenne mich
Dann Dirnenpuppe. — Weg, Du grauser Schatten!

Alle Gefahren der Wirklichkeit will Macbeth bestehen, nur dies Unfassbare nicht, mit welchem alle menschlichen Verbindungen zerrissen sind. So fühlt auch Richard III. mehr Schrecken vor den Schatten seines Traumes, als vor zehntausend Kriegern; so empfinden wir überhaupt im Traume unsagbare Furcht, weil kein Maass mehr zwischen uns und dessen Gestalten existirt.

Mit dem Hässlichen verbunden wird es zum Grausigen, Scheusslichen, Entsetzlichen. Es bedarf hierfür keiner besonderen Auseinandersetzungen. Ich will nur, weil wir uns soeben im Gebiet des Dämonischen bewegten, daran erinnern, dass unsere nordische Phantasie sich zu diesem Hässlich-Furchtbaren neigt, während der von Schönheit mehr durchdrungene Hellene sich eher mit dem Furchtbaren genügen liess. Unsere Hexen mit scheusslichen Attributen und manche seiner Schauergestalten, z. B. seine Gorgo mögen dafür angeführt werden. Wenn wir an das Furchtbare keinen Maassstab legen, haben wir natürlich auch keinen Eindruck von Furchtbarem. Sowie wir ihm gegenüber ein Maass finden, mindert sich sein Schrecken oder fällt fort. Daher verliert es sich durch Gewöhnung, die uns schliesslich ein ruhiges Urtheil gestattet. Der Seemann ermisst die Gewalt des Meeres und nun hört — ausserordentliche Fälle ausgenommen — die Furcht auf, die ein Anderer vielleicht empfindet. Der Abgrund, der den ungewohnten Blick mit Schwindel umnachtete und uns in wirren Kreisen zum Sturz zu ziehen schien, — er hat uns nicht getödtet. Wir beginnen unsere Kraft mit ihm zu messen. Vielleicht bleibt er furchtbar, vielleicht erscheint er nur noch ungeheuer oder sehr gross, wenn wir ihn lange betrachten. Im Gefühl der Sicherheit mögen wir lächeln.

Natürlich kann kein Eindruck des Furchtbaren entstehen, wenn der Eindruck auf eine, dem Furchtbaren nicht zugängliche, Seele trifft. Dies geschieht entweder, wenn dieselbe stumpfsinnig Alles von sich abgleiten lässt oder keine Ahnung von dem hat, was eigentlich droht, oder gar keine Vergleiche anstellt zwischen sich und dem Furchtbaren und nicht vorschauend an die Folgen denkt, oder von einem Impuls oder Gesetz — Aufregung, Pflichtgefühl u. s. w. — getrieben wird, über welches sie Alles vergisst. Aber auch bei vollem Erkennen des Furchtbaren kann der Mensch sich dagegen wahren, der unerschütterlich das eigene Maass im Busen gewonnen hat, der in sich zur höchsten Harmonie gekommen ist. Das Vertrauen, das die Religion verleiht, mag ihn dahin geführt haben, indem er die Gottheit überall sieht und ihr vertraut, oder der hohe Muth mag im Stolz oder durch die Ueberzeugung von der unbezwinglichen Kraft des Menschengeistes gewonnen sein —

— — — — si fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinae.

Jede solche Furchtlosigkeit aber scheint über das Maass der schwachen menschlichen Natur hinauszurücken und wird damit erhaben.

Die Verbindung des Hässlichen mit dem Furchtbaren erzeugt die Empfindungen der Nachtseiten des Lebens. Hier waltet das unserer Natur Todfeindliche, das wir mit dem Schauderhaften, Grausenhaften,

Scheusslichen, Entsetzlichen bezeichnen, alles, was unter hässlichen Formen maasslos, widersinnig, unerhört, verrucht, teuflisch, satanisch u. s. w. erscheint: die Pest mit ihrer Zerstörung und Verwesung, die Hungersnoth mit ihren Schauerlichkeiten, der Wahnsinn in seiner Vernichtung, schauderhafte Verbrechen, der ganze vorhin schon berührte hässliche Aberglauben; dann alles Hässlich-Bedrohende in der Natur, dunkle Höhlen etwa voll Moder mit kriechendem, giftigem Gewürm, das hässliche giftige Gethier überhaupt — in der furchtbaren Wirkung des Gifts liegt etwas Maasslos-Unbegreifliches — kurz wir haben ein wüstes Reich darin vor uns, das wir nur mit Schauder betreten.

Wir wollen hier ebenfalls nur ein einzelnes Beispiel des Schauerlichen, Hässlich-Furchtbaren herausgreifen, und zwar ein echt germanisches, das im Gespenstigen in der grauenhaftesten Weise sich bewegt. Was ist das Abenteuer des Odysseus in des Cyclopen Höhle gegen die Kämpfe des Beowulf mit Grendel, von dem uns das angelsächsische Gedicht Beowulf berichtet! Simrock möge es uns übersetzen. Der König Hrodgar hat einen weiten Saal erbaut, den schönsten, der auf Erden zu finden. Darin schlafen die Helden. Aber im Moore wohnen schreckliche Unholde; in des Sumpfes Abgrund, der Unthiere Sitz, hausen die von Gott Verworfenen, Grendel und seine Mutter.

In Düsterniss
Bewohnen sie Wolfsschluchten, windige Klippen,
Das fahrvolle Fennmoor, wo in Felsenströmen
Unter nächtlichen Klüften niederstürzt die Flut,
Den Werder unterwühlend — —
Unheimlich hängt ein Hain darüber
Mit gewaltigen Wurzeln das Wasser überhelmend.
Ein schauerlich Wunder schaut man allnächtlich da:
In der Flut ist Feuer. Doch so erfahren lebt
Der Menschen Keiner, der das Moor ergründet hat.
Wenn von Hunden gehetzt auch der Haidestapfer
Der hornstarke Hirsch den Holzwald sucht,
Das Leben lässt er, wie lange verfolgt,
Doch eher am Ufer, als er darinne
Sein Haupt behütete: so ungeheuer ist es dort,
Wo wider die Wolken der Wogen Gemenge
Starr emporsteigt und der Sturm sich austobt
In leiden Gewittern, dass die Luft sich verhüllt
Und die Himmel weinen.

Aus diesem Sumpfe kommt im Schleier des Dunstes Grendel gegangen. Der Meuchler, der Gottes Zorn trägt, watet in Wolken, vor den Augen, der Lohe vergleichbar, leidiger Glanz. Dreissig Helden zerreisst er, ihr Gebein zerknirschend, ihr Blut trinkend, wie er zuerst geschritten kommt zum Saal. Dann kehrt er wieder, die hohe Halle verwaisend, bis Beowulf über dem Meere von seinen Gräueln hört und

sich entschliesst ihn zu bestehen. Er bettet sich in den Saal. Der Leidstifter greift nach ihm, da packt ihn Beowulf

Und fasst' ihm die Fäuste: die Finger zerbrachen
Dem Riesen, da rückwärts ihn der Recke stiess.
— — Das war ihm ein grauser Gang.
— Aus fuhr ein Geschrei
So neu und nie erhört, die Norddänen fasste
Schüttelnder Schrecken, die Schaaren der Männer,
Die auf dem Walle den Wehruf hörten,
Den Gegner Gottes das Grauslied brüllen,
Den sieglosen Sang des Versehrten Jammerlaut.

Grendel unterliegt in schauerlichem Kampfe den Händen des Beowulf, aber die noch grausere Mutter gilt es jetzt zu tödten. Nun reitet er mit Führern in das Moor, bis er überwachsen sieht

Den grauen Stein von starrenden Bäumen,
Wonnelosem Wald. Ein blutig Wasser stand
Trübe darunter.
Das Volk sah von Blut das Fennmoor wallen,
Von heissem Herzsaft. Ein Horn sang zu Zeiten
Ein schaurig Sterbelied . .
Sie sahn im Wasser Wurmgeschlechter viel,
Seltsame Seedrachen sich im Sumpfe tummeln
Und an der Klippen Nasen die Nichse lauern.
Hinweg floh Gewürm und wild Gethier — —

Dort taucht Beowulf hinab ins Moor und in ihrer Höhle muss auch Grendels Mutter nach schrecklichem Kampfe ihm erliegen. Die Beschreibung Grendels und seines Wohnsitzes ist unübertrefflich. Erfreulich dabei erscheint die Heldenkraft, die unbezwingbare Seele in dem gewaltigen Körper, die selbst dies Schreckliche besiegt und dadurch uns die ästhetische Freiheit wiedergiebt.

Es muss auch bei diesem Hässlich-Furchtbaren, oder vielmehr zumeist bei ihm, hervorgehoben werden, dass es für die Kunst nur mit Vorsicht zu benutzen ist und standhaltend für den Blick — im Gemälde, in der Sculptur — leicht unerträglich wird. Auch das Drama ist hier gebundener durch die sichtbar darstellende Auffassung als die sonstigen Arten der Poesie. Immer aber, wenn das Grausige benutzt wird, muss es gebändigt erscheinen durch den kräftigen gesunden Sinn des Künstlers. So wie sich dieser selber vom krankhaften Grausen packen lässt und ein fieberndes Behagen daran bekundet, mit bebenden Nerven, furchtverzerrt in diesen Tiefen zu wühlen, so bekommen wir das volle widerwärtige Gefühl. Ein Shakespeare darf es wohl wagen, auch das Entsetzliche uns vorzuführen; die gesunden Nerven des Mittelalters brauchten sich nicht so leicht vor den Höllenfratzen des Fegefeuers zu scheuen, wenn sie darüber die Lichtengel walten lassen; aber wenn Theodor Amadeus Hoffmann und andere

deutsche und französische Romantiker uns ihre grausigen Spukgeschichten und irren und wirren Ausgeburten krankhaften Geistes erzählen, wo wir mit wahnsinnigen Fratzen zu Tische sitzen, oder Menschen erblicken, die auf Eisbären Menschenblut aus Schädeln trinken, ohne dass sich die Dichter über diesen grausigen Eindrücken halten können, dann spricht daraus eine schlimme Verkehrtheit, Krankheit der Dichterseele oder Albernheit. Denn auch dieser Bogen, zu stark gespannt, bricht; auch das Grausige kann umschlagen und wird dann lächerlich, wie jeder solcher Umschlag. Wir sehen, dass dieses Maasslos-Verzerrte überhaupt kein Maass hat und nur der Schatten von einem Nichts ist.

Wo wir das Grausige beliebt sehen, ist etwas „faul“ im Volk. Entweder ist es barbarisch, roh und seine stumpfen Nerven können durch Schreckliches allein gekitzelt werden, oder es ist verdorben, abgestumpft, blasirt. Der Wilde und der verthierte Mensch weiden sich an Qualen ihrer Opfer und Scheusslichkeiten wie das Geschlecht, welches Juvenal in seiner ganzen Verworfenheit schildert.

Wohl wird der Künstler der schwächlichen Zeit das Entsetzliche entgegenhalten dürfen, damit sie ihre Nerven dagegen stärkt, aber nur unter den angegebenen Bedingungen. So wie er über das Ziel hinausschiesst, wird sein Werk an sich hässlich; je grösser die darauf verwandte Kraft, desto widerwilliger ihre Erscheinung. Nur zu oft wird hiergegen gefehlt; um gar nicht der untergeordneten Autoren mit ihren Gräuel- und Schaudergeschichten zu gedenken, können uns aus den letzten Zeiten ein Hebbel oder ein Delacroix mit seiner Metzelei von Skios darüber belehren.

Eine ausführliche treffliche Darlegung des ganzen Gebietes des Hässlichen giebt: Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen, auf welche hier für das eingehendere Studium verwiesen wird.

Dem Furchtbaren steht das Lachbare oder, wie man es auch nennen könnte, das Gleichgültige gegenüber, welches Alles in sich begreift, was weder durch Gesetzmässigkeit uns anzieht, noch durch Ungesetzmässigkeit uns abstösst, was weder ein harmonisches, noch ein disharmonisches Gefühl in uns erweckt. Ist im Furchtbaren der Mensch gleichsam aufgehoben, so ist er beim Lachbar-Gleichgültigen vollständig indifferent; er schwankt zwischen dem Lachen und dem Verlachen oder das lachbare Object existirt überhaupt nicht für ihn in ästhetischer Beziehung. Wir befinden uns bei dem Lachbaren in dem Reiche der Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit, dessen was nicht schön, aber auch nicht hässlich genannt werden kann, was so, was aber auch anders sein könnte, ohne dass wir ein grösseres Interesse dafür gewönnen. Wäre weiss schön, schwarz hässlich, so hätten wir hier grau. Kein Maass ist darin recht ausgeprägt, noch wird es besonders vermisst oder verkehrt gefunden. Natürlich ist dieses Gebiet

von Jedem zu fliehen, der unser ästhetisches Interesse zu erwecken sucht; es sei denn, dass er eine Folie für seine höheren Gestaltungen braucht, die er doch nicht aus dem Hässlichen nehmen will. Der Trivialität gefällt freilich auch das Triviale. Wenn Shakespeare uns hin und wieder Dutzendmenschen vorführt, wie Rosenkranz und Güldenstern im Hamlet, so erkennen wir darin eine meisterliche Anwendung; schlimm aber ist es, wenn die ganzen Werke, wie eine Unzahl von englischen, schwedischen und deutschen Romanen, sich nicht aus der Sphäre des Langweiligen und Gewöhnlichen erheben und wir in solchem grauen Philisterthum und seinem bleiernen Druck nichts als die gewöhnlichsten Seiten des gewöhnlichen Lebens wiederfinden.

Nach dem Hässlichen hinüber haben wir es als das Niedrige bezeichnet, indem bei dieser Empfindung sich eine gewisse Lachbarkeit und Gleichgültigkeit mit Widerwillen paart. Ueber das Niedere fühlen wir uns erhaben. Es zeigt uns noch nicht ganz verschobene, widersprechende Verhältnisse, steht aber schon hart an der Gränze, wo unser Unmuth sich in Widerwillen verwandelt. Es giebt das niederste Maass an; was darunter fällt wird gemein in des Wortes schlimmer Bedeutung und nicht als „gewöhnlich“ gefasst. Niedrig ist der Ausdruck eines Menschen, in welchem das Thierische der menschlichen Natur zum Vorschein kommt, ohne das Geistige ganz zu verdrängen. Er wird gemein, wenn er sich in Sinnlichkeit, Rohheit u. s. w. zum Viehischen steigert, in welchem Begriffe das geistige Element ganz ausgeschlossen ist. Das — im schlechten Sinn — Bäurische und Plebejische, dann das Cynische, Unfläthige, Pöbelhafte hat im Niederen und Gemeinen sein Wesen. Hier agiren die Kärrner, die Gadshill die Laterne nicht leihen wollen und mit John Fallstaff Bekanntschaft machen, hier der Pöbel des Coriolanus, oder die brüllende Masse, für welche der Pförtner in Heinrich VIII. ein Dutzend Dornstöcke, und starke, bestellt; hier die Figuren der Schenk- und Kirmessbilder der holländischen Schule; hier finden die unfläthigen Spässe der Fastnachtspiele und des Hans Wurstes ein wieherndes Gelächter; hier flucht und säuft der Trunkenbold, keift das schmutzige Trödelweib — von all dem Gewöhnlich-Niederen abgesehen, mit welchem das Leben angefüllt ist.

Es ist ein ungemein grosses Gebiet. Glücklicher Weise wird es für die Aesthetik verwendbarer, weil es, noch nicht vom absolut Hässlichen erfüllt und ohne Furchtbares in sich zu tragen, leicht durch das Komische aufgelöst werden kann. Wir werden den Gebrauch, den das Komische davon macht, bald näher betrachten.

Das Gemeine hat natürlich seine Freude am Gemeinen, das Niedere am Niederen. Die Spässe eines Eulenspiegel und Pfaffen von Kalenberg sind das Entzücken von Jahrhunderten gewesen. Eine davon verschiedene Anwendung findet das Lachbar-Hässliche, wenn

seine Derbheit und rohe Natürlichkeit als Folie gebraucht wird und als Gegengewicht gegen Ueberfeinerung und Verkehrtheit, um dadurch den richtigen Standpunkt für die Beurtheilung des letzteren zu gewinnen. Man denke nur an Sancho Pansa, den getreuen Schildknappen des edlen Ritters aus der Mancha.

Vom Lachbaren zum Schönen hinüber haben wir das Reizende gesetzt. Zwischen diesem und dem Lachbaren haben wir die Empfindungen, die durch ein kleinliches Maass in den Gegenständen erweckt werden, das Niedliche in seinen verschiedenen Arten, dann auch das nur schlechthin Gefällige, was wohl „hübsch“ erscheint, aber nicht auf die Bezeichnung des Reizenden, geschweige auf Schönheit Anspruch machen kann. Während wir über dem Gefälligen stehen, unser Maass entschieden grösser ist, als dasjenige des Niedlichen und Hübschen, fühlen wir mit dem Reizenden eine grössere Gleichartigkeit. Alles darunter Stehende können wir belächeln, für das Reizende wird uns das Lächeln allein bleiben. Es ist ein Schönes in geringerer, mehr ungebundener, spielender Gesetzmässigkeit. Anstrengung, zu seiner Beurtheilung das Maass in uns zu finden, erfordert es noch nicht. Es muthet uns an, reizt uns sich ihm zuzuwenden, kann uns aber noch nicht mit der tiefen, starken Liebe, dem völligen Aufgehen, wonach das wahre Schöne uns verlangen lässt, erfüllen.

Als besonders anmuthig oder reizend wird uns das Schöne erscheinen, wenn es sich seiner strengen Vollkommenheit im heitern Spiele begiebt und diese oder jene Gesetzmässigkeit überhüpfend sich freier, ungebundener, innerhalb weiterer aber immer noch sicherer Gränzen bewegt. Hier ist dann das Schöne die Trägerin des Reizenden, Anmuthigen; unsere Empfindungen bleiben also gehobener, wenn wir auch in dem Spiele des Reizenden ihnen eine grössere Anspannung erlassen. Man hat deswegen auch das Anmuthige nur der beweglichen Schönheit zugestehen wollen (Schiller: Ueber Anmuth und Würde), auf welche Erörterung wir hier jedoch nicht eingehen können, weil allein die festen Bestimmungen des Reizenden, Anmuthigen, dann der Grazie, die bei der Bewegung ins Spiel kommt, zu viel Raum wegnehmen würden. Aber auch in dieser Beschränkung gefasst, sehen wir, dass unsere Bestimmung eines geminderten Maasses im Reizenden bleibt. Betrachten wir den Gürtel der Anmuth, den die Kypris der Here leiht, um das Herz des Zeus verführerisch zu bewegen:

> Sprach's und löste vom Busen den wunderköstlichen Gürtel,
> Buntgestickt: dort waren die Zauberreize versammelt;
> Dort war schmachtende Lieb und Sehnsucht, dort das Getändel,
> Dort die schmeichelnde Bitte, die oft auch den Weisen bethöret.

In allem Genannten ist ein Unterordnen, ein Hinanstreben zu dem Umworbenen, eine Herablassung des wahren Schönen von seiner

Hoheit und Strenge. Und hierin, in dem kleineren Maasse, was das Reizende hat, gegenüber den hohen Anforderungen des Rein-Schönen, liegt die grosse Anziehungskraft, welche es ausübt. Es gefällt häufiger, schneller als das Schöne, namentlich der Masse. Ja, Viele verstehen nur seine Leichtigkeit, sein Spiel zu würdigen. Um das Schöne zu erfassen, dazu muss sich in der Brust des Beschauers eine volle, reine Harmonie finden, mit welcher Jenes verschmelzend dann die höchste Empfindung des Wohlgefallens giebt. Wer sie nicht besitzt, kann auch das Schöne nur ahnen, nicht ganz würdigen, nicht völlig begreifen. Leicht wird es ihm streng, ja steif in seiner vollkommenen Gesetzmässigkeit erscheinen, von der Nichts hinwegzuthun, zu welcher Nichts hinzuzufügen ist, die jede Laune ausschliesst. Der gewöhnliche Sinn, dessen innere Harmonie lückenhaft ist, wird sich darum zu dem gleichfalls Lückenhaften oder ihm Entsprechenden durch die Willkürlichkeit hingezogen fühlen. Die Seele in ihrer gewöhnlichen Empfindung, in Stimmungen, wo sie sich nicht abringen mag, um das höchste eigene Maass zu gewinnen und anzulegen, fühlt also Neigung zum Reizenden, während sie sich wohl vom streng Schönen abwendet, ja mit ihm sich zu messen scheut und Widerwillen empfindet. Das Reizende ist zu allen Stunden gefällig, lässt sich leicht erfassen. Es ist die anmuthige Nymphe, die sich zu uns niederneigt, während die reine Schönheit als die hehre Göttin erscheint, zu der wir emporschauen, bis unsere Herzen in Reinheit ihrer würdig geworden und ihr Blick dem unseren in weihevoller Liebe antwortet. Dagegen zieht uns das Reizende nur an sich auf einer gleichen Stufe, nicht hinauf. Dem gewöhnlichen Sinn schmeichelnd steht es da, zum Spiel, zum Tändeln, zu schneller Anerkennung und zu ebenso schnellem Verlassen, um sodann das Spiel von Neuem zu beginnen. — Ein bedeutender Reiz liegt dabei in dem Willkürlichen, in der grösseren Freiheit, die es dem strengen Schönen gegenüber besitzt; dadurch wird es für viele Stunden ein wahres Bedürfniss, für die Stunden der Erholung, wo der Geist ausruhen will, wo er sich abspannt von schwerer, streng bannender Arbeit. Strengerer, zwingender und gezwungener, logischer Sinn zeichnet den Mann aus, während das Weib in Allem mehr eine schöne Willkürlichkeit zeigt. Er hat mehr Gesetz, sie mehr Willkür. Er verlangt daher als Ergänzung das Reizende der Frau; sie sucht in ihm die strengere Festigkeit. Auch im Bau beider Geschlechter drückt sich dieser Unterschied aus: der Mann hat eine herbere, grossartigere, die Frau eine weichere, reizendere Schönheit.

Auch wenn wir das Maass des Mannes als Norm anlegen, finden wir, dass die, in körperlicher wie doch auch vielfach in geistiger Hinsicht schwächere Frau unter dieses Maass, also ins Reizende, fällt. Nehmen wir das Maass der Frau als Norm, so steigt der Mann darüber hinaus. Es rückt die männliche — sinnliche und geistige — Schön-

heit ins Erhabene hinüber. Naturgemäss sucht und verlangt darum auch der Mann das Reizende bei der Frau. Andererseits muss die Frau im Manne etwas Erhabenes finden, oder sie wird sich auf die Dauer nicht von ihm gefesselt fühlen. Das blos Reizende wird ihr bei ihm nur auf kurze Zeit gefallen; es stellt ihn auf eine Stufe, die sie selber einnimmt und auf welcher sie leichtlich Siegerin bleibt. Sie fühlt also keine Ergänzung zu der höheren Harmonie, welche Mann und Weib in ihrer Vereinigung darzustellen haben, kann also nimmer die rechte Befriedigung empfinden.

In feiner Willkürlichkeit offenbart sich wohl, wie gezeigt, das Reizende. Diese Willkür darf sich jedoch nicht schrankenlos zeigen, wodurch sie ins Hässliche fallen würde; darf auch den Stempel der Absicht nicht deutlich an der Stirn tragen, wodurch sie maskenhaft erschiene. Sie braucht nicht im eigentlichsten Sinne des Wortes „naiv“ zu sein, so dass sie nicht weiss, was sie thut, sondern kann auch in einem gewissen absichtlichen „Gehenlassen“ sich reizend zeigen; nur darf eben die Absicht nicht durchschlagen. Letzteres zeigt sich in der Coquetterie, die ausser in wirklichen gröberen Anreizungen zum grössten Theil in bewusster Willkür besteht. Soll ich hinzufügen, dass sie homöopathisch durch gesteigerte Willkür oder allopathisch durch unabänderliche Strenge zu behandeln ist?

Die Vorneigung zum Reizenden bleibt übrigens stets ein gewisses Zeichen der Schwäche einer Zeit. Ein Nachlassen der Kraft wird dadurch verkündet.

Tiefer als das Reizende, wie schon gesagt wurde, liegt das Niedliche, Gefällige mit all den verwandten Begriffen. Hier stehen wir ohne Weiteres über dem gefälligen oder niedlichen Gegenstande. Noch immer waltet darin eine gewisse Schönheit; es bietet daher die hauptsächlichste Klasse der wohlgefälligen Empfindungen für Alle, deren eigenes Maass des Schönen ein sehr geringes ist. Wenn wir uns des Ausdrucks bedienen dürfen, so sind es gerade die unteren Stände, die ungebildet aber doch schönheitsbedürftig, an dem Gefälligen und wie sich oft so sonderbar zeigt, am blos Niedlichen ihr vollstes Wohlgefallen finden, während die gebildeteren Mittelstände darüber hinweg zum Reizenden streben und erst darin volles Genügen haben. Höchst drollig kann diese Vorliebe für das Niedliche bei Neigungen des Herzens zu Tage treten, wenn, wie häufig geschieht, ein Bär von einem Manne kein höheres Ideal kennt, als ein kleines, niedliches, schnippiges Ding von einem Mädchen.

Was höher als das Reizende zum Schönen hinüberführt, möchte ich das Liebliche, in der Bedeutung des Liebeerweckenden, nennen. Es zeigt sich gesetzmässiger, als das Reizende, wird darum auch dem darin waltenden Willkürlichen, Beweglichen mehr entzogen und zu der höheren harmonischen Ruhe des Schönen gerückt. Mit dem Lieblichen

ist kein Begriff des Launigen und Launischen verbunden, wie bei dem Reizenden. Es ist stillere, sanftere Schönheit, die aber noch nicht zu der strengen Geschlossenheit in sich aufgestiegen ist, die das Rein-Schöne kennzeichnet und für die Meisten im Schein eines Unnahbaren, in einer gewissen kalten Hohheit erscheinen lässt. Wohl dem Schönen, das lieblich und auch reizend erscheinen kann. Alle Herzen stehen ihm offen.

10.

Das Erhabene.

Erhaben ist das vom Maass beherrschte, dessen Maasse jedoch sich unserer Bemessung entziehen. Unsere Maasse sind dafür zu klein. Gesetzmässigkeit ist da, aber wie sie messen!

Nähmest Du Flügel der Morgenröthe und flögest zum äussersten Meere, sagt der Psalmist, oder: der Himmel ist sein Stuhl, die Erde ist seiner Füsse Schemel . . . in solcher Unmöglichkeit des Begreifens und Erfassens einer gewaltigen Harmonie ist das Wesen des Erhabenen zu erkennen.

Sowie Maasslosigkeit herrscht, geht das Erhabene ins Furchtbare über; es ist leicht einzusehen, wie schwankend der Begriff des Erhabenen und Furchtbaren für die Beurtheilung oder in der Auffassung sein kann. Nehme ich die Begriffe: Unendlichkeit, Ewigkeit, so sind sie furchtbar, wenn ich durch den Glauben an eine Gottheit, durch die Annahme einer Weltordnung nicht eine Harmonie in sie hineinlege, die ich freilich nicht fassen und begreifen, höchstens nur mit meinen Ahnungen streifen kann. Aber dann werden sie erhaben.

Die Gottheit, das Schicksal sind furchtbar oder erhaben, je nachdem ich die Willkür von ihnen hinwegdenke und ihnen eine Harmonie, ein Maass beilege.

Der Gott Juda's ist furchtbar, denn er ist willkürlich und masslos, unbändig in seinem Grimm, rücksichtslos und unbarmherzig in seiner Rache. Der Jude kennt für ihn kein Maass und Ziel; er fürchtet einen Herrn, der zum Wütherich werden mag, während er in Güte zu einem Verschwender wird. Der Jude bleibt seinem Gott gegenüber ein Kind oder ein Sclave. Der Zeus der Hellenen dagegen ist erhaben. Auch er vermag Himmel und Erde mit dem Winken seiner Augenbrauen zu erschüttern, aber sein Anbeter kann freudig zu ihm aufschauen; das Maass thront auf seinem Antlitz, wie es seine Handlungen beherrscht.

So sind Sternweiten, so ist das Meer, der Himmel, Sturm, Wetter und was es Gewaltiges giebt unter dem Himmel und auf Erden, erhaben,

wenn wir eine Harmonie darin erkennen. Ein Kanonenschlag, eine Pulverexplosion mit einem Knall können darum, weil sie in sich kein Maass tragen, nie erhaben sein, aber der Knall des Geschützes, der wiederhallt, der Donner, der an den Bergwänden oder in den Wolken rollt, wird erhaben, weil er sein Maass in dem Anrollen und Abnehmen mit sich führt, das unserer menschlichen Stimmanstrengung spottet.

Aber welches Maass haben wir anzulegen?

Wir messen die Sonnenweite, fangen an Sternenweiten zu bestimmen, wir berechnen die Stärke des Schalls — giebt es denn dabei ein Erhabenes? Hat man nicht, wie Kant gelehrt hat, alles mathematisch Erhabene zu verwerfen, weil man ja nur einen grösseren Maassstab zu wählen braucht, um das Erhabene herabzudrücken? Sehe ich einen hohen Baum, so brauche ich nur einen Berg anzuschauen; sehe ich einen Berg von bedeutender Höhe, so brauche ich nur an den Erddurchmesser zu denken, bei diesem an das Planetensystem, für dieses an die Milchstrasse und so fort. Dagegen ist zu bemerken, dass jedes Ding mit seinem eignen Maass gemessen sein will, dieses Maass aber durch die menschliche Kraft des Beurtheilers bestimmt wird. Was unter den so entstandenen, zusammengesetzten, man könnte sagen, menschlich höchsten Maassstab fällt, kann nie erhaben gefunden werden, möge es an sich so bedeutend sein wie es wolle. Es versteht sich, dass dabei das Dynamisch-Erhabene, eine Kraft, einen grossen Vorzug hat, weil ich dieselbe nicht bemessen kann, wie eine Ausdehnung. Wenn wir einen Menschen nehmen, so kann dessen Körperlänge niemals erhaben scheinen, sondern nur gross, weil wir sie jeden Augenblick bemessen, wohl aber mag die ihm zugetraute oder wirklich eigenthümliche Kraft einen solchen Eindruck des Erhabenen machen, weil sie für unseren Massstab unberechenbar erscheinen kann; auch diese Kraft wird dann wieder gerne auf das schwieriger oder gar nicht genau zu bemessende geistige Gebiet beschränkt. Aber der rohere, nur körperliche Mensch wird auch bei einer unverhältnissmässigen Anzahl von Pfunden, die Jemand hebt, oder bei der für ihn undenkbaren Dauer der Anstrengung, die der Athlet, die der Boxer aushält, die Empfindung des Erhabenen bekommen.

Es kommt beim Messen des Erhabenen nicht darauf an, ob wir etwas in eine mathematische Formel fassen können, sondern ob wir einen klaren Begriff noch mit dem Maasse verbinden. Eine Meile ist eine Zahl, die nichts besagen will für das Erhabene, wenn ich dagegen eine Sonnenweite nehme. Aber ein Berg, der eine Meile hoch ist, wird erhaben, sobald mir diese Meile Höhe ein Gefühl meines eignen kleinen Maasses von Höhe und Stärke bringt. Steigt er flach an, so kann er mir einen solchen Eindruck nicht machen. Ich finde weder Vergleichungspunkte, noch sehe ich eine besondere Schwierigkeit, ihn zu ersteigen, indem mir ja keine Hindernisse in den Weg treten. Aber er

fühl meines kleinen, dagegen nichts bedeutenden Maasses den Eindruck des Erhabenen — immer vorausgesetzt, dass er den Ausdruck des Schönen an sich trägt. Ein Chaos kann nie erhaben sein. In dieser Weise hat man das richtige Maass zu suchen. Ausserdem freilich kämen wir auch beim Erhabenen nur zu einer öden Einheit, der philosophischen Gewissheit des „Ich"; die Aesthetik hat mit ihren mannigfaltigen Erscheinungen alsdann von selber aufgehört.

So lange ich aber nach einem deutlichen, mir völlig geläufigen Maass messen kann, so lange giebt es für mich kein Erhabenes. Hierauf hat vor Allem der Baumeister zu achten, dessen Kunst aus verschiedenen Gründen zum Erhabenen drängt. Giebt er mir an seinem Bau, dessen Grösse, Kühnheit, Gewaltigkeit und Schönheit das Gefühl des Erhabenen erwecken soll, die Maassstäbe zur Grössenbeurtheilung, so zerstört er dadurch die verlangte Maasslosigkeit für meine Beurtheilung, schadet also der Empfindung, die er hervorrufen will. Die Pyramiden werden kleiner, sobald man ihre Stufen zählt, ohne dass diese perspectivisch für den Blick zusammenlaufen.

Andererseits kann das, was mir die Maassstäbe nimmt, den Eindruck des Erhabenen hervorrufen, wo er an sich nicht erweckt sein würde. In dieser Weise sind Dämmerung und Dunkelheit wichtig.

Das Erhabene zeigt sich in so mannichfacher Weise, dass keine anderen Gränzen als die gegebenen Bestimmungen dafür aufzustellen sind. Es erscheint in der Natur, es erscheint im geistigen Leben, überall, wo wir hinaufsehen zur unfassbaren Grösse. — Wie sollte man hier nicht an Hiob oder an die Psalmen erinnern oder an die gewaltigen Propheten. Wenn der Herr zu Hiob sagt: „Kannst Du dem Ross Kräfte geben oder seinen Hals zieren mit Geschrei? Kannst Du es schrecken wie die Heuschrecken? — Flieget der Habicht durch Deinen Verstand und breitet seine Flügel gegen Mittag? Fleuchet der Adler auf Deinen Befehl so hoch? Siehe den Behemoth. Seine Knochen sind fest wie Erz, seine Gebeine sind wie eiserne Stäbe.... Er schluckt in sich den Strom und achtet's nicht gross; lässt sich dünken, er wolle den Jordan mit seinem Munde ausschöpfen.... Kannst Du den Leviathan fangen mit einem Hamen und seine Zunge mit einem Strick fassen? Kannst Du ihm eine Angel in die Nase legen und mit einem Stachel ihm die Backen durchbohren? Meinest Du, er werde Dir viel Flehens machen oder Dir heucheln?... Wer kann ihm sein Kleid aufdecken? Und wer darf es wagen, ihm zwischen die Zähne zu greifen? Wer kann die Kinnbacken seines Antlitzes aufthun? Schrecklich stehen seine Zähne umher.... Sein Niesen glänzet wie ein Licht; seine Augen sind wie die Augenliede der Morgenröthe. Aus seinem Munde fahren Fackeln und feurige Funken schiessen heraus.... Sein Odem ist wie leichte Lohe und aus seinem Munde gehen Flammen. Sein Herz ist so hart

wie ein Stein, und so fest wie ein Stück vom untersten Mühlstein. Wenn er sich erhebt, so entsetzen sich die Starken und wenn er daher bricht, so ist keine Gnade da. Wenn man zu ihm will mit dem Schwert, so reget er sich nicht; oder mit dem Spiesse, Geschoss und Panzer. Er achtet Eisen wie Stroh, und Erz wie faul Holz. Kein Pfeil wird ihn verjagen, die Schleudersteine sind ihm wie Stoppeln. Den Hammer achtet er wie Stoppeln; er spottet der bebenden Lanze.... Er machet, dass das tiefe Meer siedet wie in Töpfen, und rühret's ineinander, wie man eine Salbe mengt. Nach ihm leuchtet der Weg, er machet die Tiefe ganz grau. Auf Erden ist ihm Niemand zu gleichen; er ist gemacht ohne Furcht zu sein. Er verachtet Alles, was hoch ist; er ist ein König über alle Stolzen."

Das ist Schilderung des Erhabenen. Satz um Satz das Unvergleichliche, gegen welches das Höchste, was der Mensch hat an Kraft, Geschwindigkeit, Muth wegfällt.

So singt David: Führe ich gen Himmel, so bist Du da, bettete ich mich in der Hölle, siehe so bist Du auch da. Nähme ich Flügel der Morgenröthe und bliebe am äussersten Meer, so würde mich doch Deine Hand daselbst führen und Deine Rechte mich halten. Spräche ich: Finsterniss möge mich decken, so muss die Nacht auch Licht um mich sein. Denn auch Finsterniss nicht finster ist bei Dir und die Nacht leuchtet wie der Tag, Finsterniss ist wie das Licht...

Aber wir müssen darauf verzichten, mehr Beispiele herauszuheben. Wozu an Dome, an ein jüngstes Gericht Michel Angelo's, an seinen Moses, an des Phidias Zeus, an Beethoven, Shakespeare, an all die Erhabenheiten der Natur erinnern, an die Alpen und an die Meere, an die Wüsten und an die Lüfte mit ihren Wolken und Wettern, an Ströme und Felsen, gipfelnde Riesenbäume, — wir haben hier nur die allgemeinen Gesetze zu suchen und hervorzuheben.

Bei dem Menschen wiesen wir auf die Bedeutung der geistigen Kraft hin; besonders ist noch aufmerksam zu machen, wie tief das ethische Element hier eingreift. Vorher möge man das Maass noch an die Aeusserungen des Willens, des Zorns und der Wuth legen. Der Wille in höchster Kraft hat sein Maass: er wirkt erhaben. Sowie der Zorn über das Maass hinausgeht, wird er furchtbar; die Wuth wird maasslos und verzerrt dazu und ist deshalb fürchterlich, scheusslich und entsetzlich.

In ethischer Beziehung steht das Gute wie das Böse dem Erhabenen offen. Ja das Böse vermag uns in besonderer Weise Bewunderung und Staunen abzutrotzen. Freilich nicht immer. Das einfach Schlechte oder Böse ist uns widerwärtig oder verhasst und gefürchtet; je mehr es gehäuft ist, desto scheusslicher oder thierisch-unverständiger erscheint es uns. Aber sehen wir einen bösen Menschen mit Allem kämpfen, was wir für mächtig erachten, mit der menschlichen Gesellschaft, mit den

Ueberzeugungen seiner Zeit, und sehen wir ihn dann auch noch in einen inneren Kampf verwickelt, mit seinem eignen besseren Ich, mit seinem Gewissen in Zwiespalt — und bäumt er doch gegen Alles auf in schwerem Ringen, hält er sich lange Zeit gegen so viele Kräfte, die schon einzeln einen Starken niederwerfen können, dann wird solcher böser Charakter ein Hauptvorwurf für die Schilderung des Erhabenen, dessen Sturz freilich durch die Gerechtigkeit wie durch die Wahrheit verlangt wird. Er wird so maasslos, weil in seinem furchtbaren Ringen ihm die Kraft fehlt, die gegen Alles Festigkeit verleihen kann, das gute Selbstbewusstsein, das Gewissen, weil dieser treueste Helfer und sicherste Freund sein schlimmster Feind geworden.

Richard III. erwacht:

> Ein andres Pferd, verbindet meine Wunden!
> Erbarmen, Jesus! — Still, ich träumte nur.
> O feig Gewissen, wie Du mich bedrängst!
> Das Licht brennt blau. S'ist todte Mitternacht,
> Angsttropfen, eiskalt stehn auf meinem Leib...
> Was fürcht' ich denn? . . . .
> Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen...
> Jedwede Sünd', in jedem Grad geübt,
> Stürmt an die Schranken, rufend: Schuldig! schuldig!
> Ich muss verzweifeln . . . . . .

Kaum haben die fliegenden Fibern des furchtbaren Mannes sich in etwas bei der Stimme Ratcliffs beruhigt und beginnt der Alp des Traumes zu entweichen, der mit seinen grausen Schatten mehr Schrecken in die Seele warf,

> Als wesentlich zehntausend Krieger könnten
> In Stahl und angeführt vom falschen Richmond,

so richtet er sich aus der Selbstvernichtung wieder auf, wie er schon in der Verachtung des Feindes zeigt. Bald ist er wieder er selbst...

> Kämpft Englands Edle! kämpft beherzte Sassen!
> Zieht Schützen, zieht die Pfeile bis zum Kopf!
> Spornt eure stolzen Ross' und reitet im Blut!

Und dazwischen fliegt schon wieder der Blutbefehl. Stanley weigert sich zu kommen —

> Herunter mit dem Kopfe seines Sohns!

Nun setzt der Feind an; er ist schon über das Moor gedrungen. Was macht das Richard!

> Wohl tausend Herzen schwellen mir im Busen!

Und nun fällt er, König bis zum letzten Hauch, kämpfend wie der schäumende Eber, den er so oft zum Symbol gehabt.... Welch ein gewaltiger Mensch!

Aber in dieser Art muss das Erhabene des Bösen sich zeigen. Gräuelthaten häufen hat nichts mit der Erhabenheit zu thun. Ein Mensch, der das Böse übt, ohne Kämpfe wie die geschilderten zu bestehen, kann nie erhaben erscheinen. Er wird für uns entweder dämonisch (Richard III. steht schon in dieser Beziehung auf der Gränze), maasslos furchtbar, oder wird zu einem unmenschlichen, rohen Ungeheuer und erscheint thierisch, viehisch. Mit einem Teufel oder einem viehischen Barbaren hat das Erhabene nichts zu schaffen. Dies wird leider von vielen Künstlern vergessen, die uns Scheusale vorführen und uns statt mit den Gefühlen des Erhabenen, die sie in ihrer Verkehrtheit bezwecken wollen, nur mit Empfindungen des Entsetzlichen und Ekelhaften erfüllen.

Das Erhabene bewirkt Hochachtung, Verehrung. Freilich auch wohl Unzufriedenheit, Neid und Hass bei schwächeren und unedlen Seelen. Die volle, gleiche Harmonie des Schönen giebt es nie; es bleibt in ihm stets ein Streben, ein Emporblicken oder sein eigenthümlicher Charakter ist verloren und es ist zum Schönen geworden, oder in andere Empfindungen übergegangen. Leicht drückt es uns, weil wir dagegen so klein erscheinen; wessen Seele nicht den Hochgenuss findet, zu ihm hinanzustreben, emporzueifern, sich selbst so gross zu machen, dass er das Erhabene ausmessen und erfassen kann, wer dagegen in verletzter Eitelkeit Neid fühlt, wer nicht bewundern, verehren kann, was höher steht als das eigne Ich, der wird das Erhabene mit Unwillen ertragen, wird neiden, wird es scheuen oder es gar hassen. Das sind die Seelen, die es lieben, das Glänzende zu schwärzen und das Erhabene in den Staub zu ziehen. Das sind die Henkersknechte, die den edlen Dulder martern. Das sind die Jago's, die den Othello hassen und in's Verderben stürzen, das ist die Canaille, die einen grossen Gefallenen mit Füssen tritt und ihn in Fetzen zerreisst, das sind alle die, welche Erhabenheit zu einer Art Fluch für das Leben machen.

Eine gewisse Scheu vor dem Erhabenen bleibt immer bestehen. Denn wir sehen in ihm ja gerade eine übermächtige Kraft, eine Grösse, die wir selber nicht so besitzen. Aber diese Scheu, die dem Furchtbaren zu Theil wird, welches uns in dieser Weise im Erhabenen zu liegen scheint, wird sich in Achtung verklären. So lange ich vor einem Gewitter mit den zuckenden Blitzen und dem rollenden Donner ein Gefühl der Angst und Furcht empfinde, betrachte ich es nicht als erhaben, doch wenn ich, nicht gleichgültig, nicht fürchtend, aber achtungsvoll seine Gewalt und Herrlichkeit betrachte, dann und nur dann erscheint es mir erhaben.

Das Wohlgefallen am Erhabenen wird entweder dadurch erweckt, dass es als schützend für uns angeschaut wird — ganz abgesehen von dem rein ästhetischen Wohlgefallen, welches aus der Harmonie entspringt, die es in sich trägt und welche es vom Furchtbaren in dieser

11.

Das Tragische.

Der Sturz des kämpfenden Erhabenen ist tragisch. Man *erinnere* sich, dass das Erhabene im weitesten Sinne vom Schönen bis zum Furchtbaren gerechnet wird. Es wird damit jener Begriff des *Tragischen* ausgeschlossen, den man so häufig damit verbunden sieht, welcher das Tragische auf das ganze Gebiet des Schönen vom Lachbaren bis zum Furchtbaren ausdehnt und den Untergang des Reizenden, *Lieblichen* und Schönen ebenfalls hineinbegreift. Aber der Untergang des Schönen erweckt nur Trauer, Mitleiden, der des Reizenden ein schwächeres Gefühl, das wir mit Rührung bezeichnen wollen.

Die Empfindungen beim Unterliegen des Schönen und des *Furchtbaren* sind oben charakterisirt. Dort Mitleiden, hier ein Gefühl der Furcht. Das Erhabene, was aus dem Schönen und Furchtbaren sich *zusammensetzt*, muss darum auch die zusammengesetzten Empfindungen erregen: Mitleiden und Furcht vereint. Mitleiden über das Schöne, das wir darin erkannten, Furcht über den Fall der Kraft, die uns erhaben erschien und nun doch einem noch Mächtigeren erliegt. Wenn sie stürzen muss, wie sehr sie auch kämpft — was droht dann nicht *uns*, den Schwächeren! Wohin uns wenden vor solchem Verderben! Wie ihm entfliehen, wenn es uns trifft!

Wo nicht Mitleiden und Furcht zusammen uns bewegen, ist nichts Tragisches. Wir mögen ein Trauer-, ein Rühr-, ein Schauerstück vor uns haben, keine Tragödie. Nicht, dass unsere Thränen fliessen und unsere Seele in voller Mitleidenschaft jammert, oder dass unsere Kraft gelähmt und schaudernd vor einem schrecklichen Schicksal daniedergeworfen und gebrochen liegt, sondern in einem Durcheinanderweben, einem Verschmelzen dieser Empfindungen bekommen wir die *des* Tragischen.

Es versteht sich, dass darum niemals der Sturz des Furchtbar-Hässlichen, des Rein-Hässlichen und des Niederen, Gemeinen, oder wie nun das Lachbar-Hässliche sich ausdrücken mag, tragisch sein kann.

Ein uns Widerstrebendes wird dadurch getilgt.

Ebensowenig darf das Tragische mit einem nur ungewöhnlichen oder grausamen oder schrecklichen Ende verwechselt werden, wie es leider so häufig geschieht. Man meint tragische Empfindungen zu erregen, wenn man mit Martern quält oder durch Widernatürlichkeiten das Ende herbeiführt. Es ist nicht tragisch, wenn Jemand zu Tode gequält wird, oder wenn ein Bruder den Bruder, der Sohn den Vater ersticht; es ist nicht tragisch, wenn Ugolino im Hungerthurm seine Kinder umkommen sieht und deren Gebeine annagt, das ist schrecklich oder scheusslich. Das Schreckliche kann häufig tragisch gemacht werden, aber es hat an und für sich noch nichts damit zu thun. Wie sehr wird noch, weil dies häufig misskannt wird, in falscher und schlechter Tragik gesündigt, die ihr Ziel im blossen Grausen sieht.

Das Erhabene haben wir betrachtet. Es gilt also jetzt den Sturz desselben ins Auge zu fassen, wodurch es tragisch wird.

Es muss eine höhere Macht sein, die den Sturz bewirkt.

Sie darf nicht kleiner, sie darf nicht gleich sein.

Wäre sie kleiner, so könnte das Erhabene nur durch einen sogenannten Zufall unterliegen und wir würden dabei das Gefühl der Disharmonie empfinden, was mit dem Zufall — der uns keine Ursache bei einer Wirkung gewahren lässt — unzertrennlich ist. Der Zufall darf nur in einer bedingten Weise geltend werden, die gleich näher untersucht werden soll.

Sind die Kräfte in dem Erhabenen und dem Sturzbewirkenden gleich, so wird durch die Gleichheit, namentlich wenn sie als Gleichartigkeit auftritt, das Erhabene gedrückt. Denn das Eine wäre durch das Andere vollkommen gemessen.

Aber wenn das, was den Sturz bewirkt, grösser sein soll, ist dann nicht erst recht die Grösse des Erhabenen aufgehoben?

Wir sehen, dass das Mächtigere von besonderer Art sein muss. Es muss ein durchaus Unwiderstehliches repräsentiren, mag dasselbe sich nun in einheitlicher Macht oder als eine Summe von Kräften zeigen.

Nehmen wir Fiesco und Verrina. Dieser tödtet jenen, der schwächere Mann für sich allein, seine einzelne Idee gegen die des Helden; der tragische Eindruck ist nicht gewonnen. Der Held fällt in einer nicht würdigen, ihn drückenden Weise. Nehmen wir zwei Helden, gleich an Kraft und Muth, gleich in ihren Ideen, gleich an Waffen. Wenn sie miteinander kämpfen und Einer von ihnen hat das Unglück zu unterliegen, so ist das nicht tragisch. Da steht der tolle Heinrich Heisssporn dem tollen Heinrich von Wales gegenüber. Er ist sogar ein heldenmässigerer Mann gewesen, als der Liebling der Küfer und Kellner. Kein Scrupel in der Brust lähmt Percy's Muth; vor seinen Blicken

tanzen keine grausigen Gestalten, wie die, welche Richard und Macbeth sehen; sein Auge ist nicht verdüstert, sein Arm stark und geschmeidig, seine Brust hebt sich so voll wie die Heinrichs, sein Schwert ist ebenso scharf, sein Panzer ebenso gut, — sie fechten und er fällt. Heinrich von Wales war ihm gleich, ja noch um etwas an persönlicher Kraft und Tüchtigkeit überlegen. Nichts Tragisches, eher etwas Schmähliches heftet sich an diese Niederlage durch den verachteten Gegner, und nur dadurch kommt Rührung und Trauer hinein, dass wir dieses Ende mit dem so stolzen Leben vergleichen und Percy die Bitterkeit des Vergleichs empfinden sehen:

Mich schmerzt nicht der Verlust des flücht'gen Lebens
Wie Dein an mir ersiegter stolzer Ruhm;
Der trifft den Sinn, mehr als Dein Schwert mein Fleisch.

Mitleiden bewegt uns bei solchem Anblick.

Aber auch der wilde Heinrich wächst durch seinen Sieg keineswegs ins Erhabene. Er hat Mann gegen Mann sich als den tüchtigsten gezeigt, hat den tapfersten Rebellen erschlagen; aber das war ja ein Mann wie er. Die Schuldigkeit ist in höchster Weise gethan, Erhabenheit ist nicht erworben. Wenn aber derselbe Heinrich von Wales später als König Heinrich V. an der Spitze eines kleinen durch Hunger und Krankheiten fast aufgeriebenen Heeres, von tausend Sorgen und Gefahren, von Vorwürfen der eigenen Leute umgeben und bedrängt, ganz er selbst bleibt, wenn man ihn unter den trüben, ängstlichen Gesichtern, den hohlen Wangen der Krieger wandeln sieht, wie er Jedem

Bescheiden lächelnd guten Morgen beut —

Wenn man sieht:

Sein königliches Antlitz zeigt kein Merkmal
Wie furchtbar ihn ein Heer umdrängt — —
Frisch ist sein Blick, er übermannt die Schwäche
Mit heitrem Schein und holder Majestät,
Dass jeder Arme, abgehärmt und bleich,
Ihn schauend Trost sich holt aus seinen Blicken;
Und allgemeine Gaben wie die Sonne
Theilt jedem sein freigebig Auge zu
Aufthauend kalte Furcht — —

wenn er dann die stolzen unzähligen Feinde bis zur Vernichtung mit seiner Handvoll Krieger schlägt, dann wird er erhaben.

Hector, durch Ajas oder Diomedes fallend, würde mehr Bedauern als tragische Empfindung erwecken. Wenn er aber dem unnahbaren Peliden unterliegt, dann bleibt das Erhabene in ihm ungetrübt. Es ist der Göttersohn, der Träger des unerbittlichen Schicksals, der ihn hinstreckt. Hector kämpft gleichsam mit einem Gott. So fällt er vor den Mauern der Stadt, im Angesicht seiner Lieben tragisch, immer aber,

Mit ganzer Wucht wirkt die dahinschmetternde Macht, die das Erhabene stürzt, wenn sie geradezu das Höchste repräsentirt.

Wenn die Gottheit oder das Schicksal das Erhabene trifft und dieses nun im Kampfe zusammenbricht, dann empfinden wir Furcht und Mitleiden der stärksten Art. So in der griechischen Tragödie. Dasselbe haben wir uns im Laokoon zu denken, indem wir sonst bei der Betrachtung dieses Unterliegens durch zwei Bestien nur etwas Entsetzliches empfinden würden. Dabei darf man aber nie vergessen, dass nicht jedes Stürzen durch eine derartige Macht des Schicksals oder als der Gottheit aufgefasst, tragisch ist. Der hinschmetternde Blitz, der den Kapaneus trifft, macht dessen Ende nicht tragisch. Auch Christus, der in Gott ergeben das Haupt neigt und das Schreckliche des Todes über sich ergehen lässt, ist nicht tragisch, sondern erfüllt uns nur mit der tiefsten Mitleidenschaft und Trauer. Nur im Kampfe, welcher Art derselbe auch sei, entzündet sich das tragische Element. Ergebung in ein Unvermeidliches ist nur traurig. Gegen eine Krankheit ringen und sie zu bezwingen suchen, kann tragisch sein; dass aber Jemand an einer Krankeit stirbt, hat noch gar kein tragisches Moment in sich.

Aehnlich wie diese höchste denkbare Gewalt können andere auf tieferen Stufen erscheinen. Wenn wir die vielhundertjährige, erhabene Eiche von der Menschenhand gestürzt sehen, dann haben wir eine tragische Empfindung. Was hilft ihr die Stärke! Die Axt dringt in sie hinein und wie mit mächtigen Armen verzweiflungsvoll in den Himmel greifend, schwankt sie und stürzt sie vor den übermächtigen Gewalten. Hätte ein anderer Baum sie im Sturz zerschlagen und niedergeworfen, so empfänden wir kein derartiges Gefühl; es hätte nur ein Baum den anderen umgeworfen. Die verschiedenen Arten derartiger, das Erhabene besiegender Gewalten sind natürlich nicht aufzuzählen.

Eine andere, jede einzelne erhabene Kraft besiegende Gewalt kann aus einer Summe sich verbindender Kräfte entstehen. Nehmen wir den gewaltigsten Menschengeist und lassen wir gegen ihn die vereinigten Kräfte der Gesellschaft, des Stammes, des Volkes wirken. Wie stark und fest er sein mag, so wird er unter dieser Wucht ermatten und erliegen müssen, so gut geistig wie körperlich. Ein Conflict also mit seinem Stande oder den Anschauungen der Zeit wirkt mit tragischer, verhängnissvoller Macht. Romeo und Julie enden tragisch, nicht blos, weil gegen sie das Schicksal im Gewande des Zufalls auftritt, nachdem sie ihm durch Leidenschaft die Macht gegeben, sondern auch, weil sie gegen Familien- und Staatsordnung in ihrer Alles vergessenden Liebe kämpfen. So stark ihre Liebe ist — sie haben Alles gegen sich, Alles! Und sie müssen unterliegen.

Natürlich kann man nicht beliebige derartige Mächte sich schaffen, um das Erhabene dadurch zu stürzen. Nicht jede Satzung repräsentirt die Volksmasse, nicht jede Anschauung oder Gegenansicht oder Widerstreit der Menge hat die Macht, von der hier die Rede ist. Man kann darüber nur den Satz aufstellen: Alles an seinem Platze. Wenn die Alten Schicksalstragödien dichteten, so hatte das einen Sinn; namentlich wenn sie, wie sie es thaten, Schicksal und Schuld zu verflechten wussten; wenn ein Dichter heutigen Tages im Geiste der Alten eine Schicksalstragödie schreibt — einen Oedipus z. B. — so hat das gleichfalls einen Sinn; wenn uns aber Jemand ein grasses Schicksalsstück im heutigen Stil und aus der modernen Zeit bringt, wo kein Mensch mehr an eine derartige Einwirkung des Schicksals glaubt, so ist das eine grobe Nachahmung oder eine Verkehrtheit oder es wird zu einer Farçe. Ebenso wenn heute Jemand mit Urtheilen und Vorurtheilen operiren wollte, die längst abgethan sind oder uns nur noch albern dünken.

Kleinlich darf eine solche Macht überhaupt nicht erscheinen. Am besten wird darum auch hier sein, wenn der Künstler zu den ewigen, immer sich findenden Gegensätzlichkeiten hinabzusteigen weiss, um aus ihnen die tragische Macht heraufzuholen. Auch hierin muss er sich vom Zufälligen, wie es wohl Geschichte oder Gegenwart lehrt, fernhalten, um Bleibendes zu erzielen.

Der Zufall, um diesen wichtigen Factor des Lebens ins Auge zu fassen, ist als gewöhnlicher blinder Zufall für das Tragische nicht zu gebrauchen. Seine Disharmonie stört uns; sie verdriesst, erscheint hässlich, wenn sie das Erhabene trifft. Nur wenn wir eine tiefere Verbindung zwischen dem Zufall und dem davon Betroffenen entdecken oder zu entdecken glauben — im ersten Falle hört er dadurch vollständig auf, noch Zufall zu sein — kann er als Macht auftreten. Wenn ein Mann durch eine stürzende Bildsäule erschlagen wird, so kann das ein blinder Zufall sein; wenn aber die Bildsäule eines Ermordeten auf den Mörder fällt und diesen erschlägt, so ist das kein blinder Zufall mehr für unsere Betrachtung. Wir sind versucht eine höhere Schickung darin zu sehen.

Pyrrhus wird beim Sturm einer Stadt von einem Weibe mit einem Ziegelsteine todt geworfen; Richard Löwenherz fällt durch einen Pfeilschuss; darin liegt für Soldaten nichts Aussergewöhnliches: es ist ein Zufall oder durch Geschicklichkeit bewirkt, dass Stein und Pfeil trafen. Hierin liegt also nichts Tragisches an sich. Das ästhetische, alles Bedeutende gern tragisch ausstattende Gefühl arbeitet darum sogleich in der Sage, eine Verbindung herzustellen. Dort wird es die Mutter, die den Pyrrhus tödtet, weil er ihren Sohn verfolgt; hier wird es ein Bogenschütze, dem Richard die Anverwandten erschlagen. Der Versuch einer Besserung des Zufälligen und Gewöhnlichen wird dadurch

klein durch die einzelnen Persönlichkeiten, um das Verderben des Grösseren tragisch zu machen. Aber König Attila stirbt an einem Blutsturz in der Brautnacht mit einer jungen, neuvermählten Gattin. Nun wird diese Gattin zur Mörderin gemacht — er hat ihr den Vater, die Brüder getödet. Hier ist der Zufall tragisch gehoben. Es ist die Gattin, nicht ein feindliches Weib oder ein feindlicher Bogenschütz. Es ist die Gattin gegen den Gatten, eine Königin gegen einen König gesetzt. Dass Moreau durch eine Kanonenkugel fällt, ist ein blinder Zufall; dass er durch einen der ersten Schüsse fällt, da er auf das Schlachtfeld gegen seine Landsleute kommt, erscheint nicht mehr als ein solcher. Ein bekanntes Beispiel giebt uns das Schicksal Fiesco's. Fiesco empört sich gegen Doria und siegt. Er will eine Galeere im Hafen besteigen, gleitet auf dem hinüberführenden Brette aus, fällt ins Wasser und ertrinkt. Das war ein zufälliges Ende. Schiller suchte diesen Zufall auszumerzen, indem er die Figur des Verrina schuf, der Fiesco ins Wasser schleudert, da er sieht, dass derselbe nicht Genua's Freiheit, sondern nur die eigne Herrschaft bezweckt. Ich sagte schon, dass Verrina, der einzelne Mann ohne ein halbes Genua oder ganz Genua hinter sich, gegen Fiesco kein richtiges Gegengewicht abgeben kann; der Stoss von hinterrücks, der Fiesco aus Sieg und Leben wirft, ist missfällig. Nur Verrina hat etwas Tragisches dadurch, dass er den Liebling tödten muss, auf den er so grosse Hoffnungen gesetzt hat.

Das ganz Gewöhnliche ist an und für sich schon vom Tragischen ausgeschlossen. Wenn ein Erhabenes auf gewöhnlichem Wege zu Grunde geht —, dass ein Mensch stirbt, wenn er alt ist, ein Bau von der Zeit verwittert und zusammenfällt u. s. w. — so ist das ganz wahrheitsgemäss, mag auch höchst bedauerlich sein, wird aber nur unter besonderen Umständen tragisch erscheinen.

Es ist ein alter, schon von Aristoteles aufgestellter Satz, dass für das Tragische nicht durchaus tadellose Charaktere verwandt werden sollen. Sehen wir das ganz Reine in tragischem Ausgang enden, so wird das Gefühl des Unwillens uns leicht übermannen und mit einer Bitterkeit und Verletzung, mit einem Verdruss gegen das Feindliche erfüllen, der die Harmonie, welche jedes Kunstwerk geben soll, vollständig zerreissen oder gar nicht aufkommen lassen würde. Statt mit einer Versöhnung in unserem Gemüthe, endet Alles in schrillen Dissonanzen. Wir werden bei der Tragödie hierauf zurückkommen; schon jetzt kann man daraus ersehen, dass das reine Märtyrerthum hiedurch von ihr ausgeschlossen ist.

Es ist klar, dass bei einem Kampfe gegen eine fremde Macht nichts verderblicher wirkt, als wenn ein innerer Zwiespalt hinzukommt und die Kräfte gegeneinander wüthen, die zum Zusammenwirken bestimmt sind. Solchen Zwiespalt giebt die Schuld; das Gewissen ist ihr



Ausdruck. Dies Gewissen ist an und für sich schon die Macht des Volkes, der Zeit; wer mit ihm zerfallen ist, der kämpft gegen die Gesellschaft, gegen die Volkssitte, den Glauben — wenn wir die Stimme des Gewissens nicht noch höher und zwar als unmittelbare innere Gottesstimme auffassen wollen, wodurch der Kampf in das Allerhöchste versetzt wird. Ein solcher innerer Zerfall durch Schuld hat also allein schon die Macht, seinen Träger zu stürzen, das Gefäss zu sprengen, in dem er gährt. Kommt zu seinem Schrecken nun noch äussere Bedrängniss, namentlich eine durch die Schuld hervorgerufene, so lässt sich leicht einsehen, dass auch das Erhabenste und Gewaltigste erliegen muss.

Zwiefaches wird für das Tragische durch die Schuld erreicht. Erstens erklärt sie das Verderben, welches nun hereinbricht über das Erhabene; dasselbe gilt auch für das Schöne, Reizende u. s. w., wo es den traurigen und rührenden, überhaupt aber den schlimmen Ausgang herbeiführt; das Uebel wird in Zusammenhang gesetzt und das Zufällige, Unmotivirte und Entsetzliche darin aufgehoben. Das Schicksal stürzt nicht mehr aus Böswilligkeit oder blinder Unvernunft über sein Opfer, sondern es ist von ihm selber beschworen. Das Schicksal oder die Gottheit beneidet und hasst nicht mehr das Schöne, Reine, Grosse, wodurch sie gemein, tödtlich-kalt und grausam, eine Gottheit des Schreckens wird, sondern die Schuld weckt den Rächer; aus einer barbarischen Grausamkeit des Geschicks wird Strafe und Sühnung. Es ist ein Unterschied, ob Apollo und Diana die Kinder der Niobe vor den Augen der versteinernden Mutter erschiessen, weil sie mehr Kinder geboren, als die Leto; oder ob Niobe sich übermüthig eines Triumphes über die Leto rühmt und nun von den furchtbaren Pfeilen belehrt wird, wie wenig sich der Mensch mit den Göttern messen darf.

Natürlich darf die tragische Schuld keine niedere, gemeine, erbärmliche sein, schon deswegen nicht, weil sie ja dann das Erhabene aufheben würde. Doch brauchen wir uns hierbei nicht lange aufzuhalten. Man ist über das Motiv eines Löffeldiebstahls für das sogenannte Tragische hinaus. Derartige Conflicte sind bedauerlich, widerwärtig, traurig, Alles, nur nicht tragisch. Das Niedere, Kleinliche und was es nun sein mag, ist ausgeschlossen. Keine Schuld, kein Verbrechen darf uns vorgeführt werden, das nicht ausserordentliche Kraft voraussetzt; immer muss in der tragischen, in dieser Weise gestürzten Person eine gross angelegte Kraft erscheinen, die leider ins Böse gefallen ist. In den Räubern ist Spiegelberg eine Canaille, deren Ende das Gegentheil vom Tragischen ist. Franz Moor ist scheusslich und ein Feigling obendrein, der wie ein Hund stirbt. Auch Karl Moor ist leider nicht echt tragisch und im leichtsinnigen, gross angelegten Verbrecher stecken geblieben. Verbrechen sind tragisch verwendbar, wie schon beim Erhabenen, welches das Böse zeigen kann, bemerkt wurde,

das Einzelne dem Einzelnen überlassen. Natürlich ist auch hierbei der Zufall, das Unzusammenhängende, die einmalige Uebereilung, Unzurechnungsfähigkeit u. dergl. ausgeschlossen; nur was aus dem ganzen Charakter hervorgeht, ist stichhaltig. Hätte der weise Nestor die Schafe in einem Anfall von Raserei hingemetzelt, so wäre daraus kein Moment für das Tragische zu ziehen, aber Ajas wird in seinem Hochmuth und beleidigten Stolz der Schlächter, aus dessen That die verbrecherische Absicht hervorleuchtet; das ist keine Uebereilung, kein Zufall, keine blinde Unzurechnungsfähigkeit mehr.

Zur Schuld hinüber steht, wie schon im letzten Beispiel sich zeigt, die Leidenschaft und alles Uebergreifen über sich selbst. Durch Beides verletzt der Einzelne und ruft den Gegenkampf der Verletzten und Angegriffenen hervor. Das Recht einer Persönlichkeit geht bis zu einem gewissen Punkte; über diesen hinaus wird es zum Unrecht. Auch das Grosse, Bedeutende hat sein Maass einzuhalten; sonst ruft es andere Gewalten auf, sich dagegen zu verbinden und zu schützen; und in sich selber hat es dann das eigne Maass verloren; vorher stand es auf festen Füssen; jetzt hat es sich auf die Zehen erhoben, um über sich zu greifen; ein Stoss, und da es sich am höchsten dünkte, liegt es am Boden.

Aehnliche Gesetze bei dem Rührenden und Traurigen; auch auf das Schaurige lässt sich das Gesagte leicht anwenden. Wenn das Rührstück und das einfache Trauerstück nicht tragisch genannt wird, so ist doch selbstverständlich, dass seine Stimmung nicht für die Tragödie ausgeschlossen ist. Schon das einfache Gebot der Abwechselung fordert, dass eine Vielheit von Personen nicht tragisch zu Grunde gehen dürfe, sie müsste denn als ein Collectivbegriff erscheinen; schon die verlangte Verschiedenheit der vom unglücklichen Ende betroffenen Personen zielt dahin. Wir werden also in der Tragödie nicht blos Tragisches, sondern auch Schreckliches, Trauriges, Rührendes sehen dürfen, ja häufig verlangen müssen. Man denke an König Lear und die Verschiedenartigkeit des Ausgangs: Tod der absolut Schlechten und Befriedigung; Tod Edmunds und Bedauern, dass solche Kraft ins Böse verkehrt worden; des treuen Narren Tod; dann Cordelia, Lear. Man denke an Hamlet, Ophelia, Königin, König, Laertes, Polonius.

Ueber das Rührstück, Trauerstück und Schauerstück können wir uns hier nicht verbreiten. Es mag die einfache Bemerkung hinreichen, dass das nur Rührende und Traurige uns auflöst, uns gleichsam schwach, widerstandslos macht.

„Auch das Schöne muss sterben, das Menschen und Götter bezwinget!“ das macht weinen; die Harmonie erstirbt darin in Seufzern.

> Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
> Dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt.

Das Schauerstück hat keine Harmonie, darum kann weder eine solche sich darin auflösen, noch daraus gewonnen werden.

Dass das Tragische einen festen, kühnen Künstlergeist erfordert, braucht kaum bemerkt zu werden. Wer in Wehmuth und Trauer stecken bleibt, kann niemals mit seinem Sturmwinde die Seelen erschüttern und läutern. Wir Deutschen bleiben nur zu häufig in Sentimentalität stecken und verrathen dadurch, dass wir das Werk nicht zu beherrschen verstehen, sondern selber von ihm fortgerissen werden. Doch der Kampf gegen diese Schwäche hat begonnen und wenn er auch wohl (Hebbel) ins Extrem umgeschlagen, so steht doch zu erwarten, dass aus der Einsicht und dem Bestreben das richtige Maass für das Tragische wird gewonnen werden.

Warum aber erfüllt uns das Tragische mit einer, trotz Furcht und Leiden, erhebenden Freude?

Wir wollen uns auf einige Hauptsätze darüber beschränken.

Die edle Seele empfindet Freude an dem Erhabenen. Nirgends zeigt sich dasselbe höher, als wenn es mit dem Uebermächtigen ringt. Es besiegelt seine Grösse gleichsam durch den Tod; sterbend siegt es.

Die Leidenschaften werden durch das Tragische und seinen Kampf entladen, ohne dass wir selber uns abzuringen haben. Wir bleiben frei und empfinden doch durch die Kunst, was der Seele nothwendig ist, wie der Sturm den Lüften, die Wogen dem Wasser: Theilnahme, Bewegung, Leidenschaft. Grosse Momente treten an uns heran und rütteln uns aus müssiger Behaglichkeit und geistiger Erschlaffung. Der tragische Kampf erfrischt und reinigt wie das Gewitter. Wer ewig im grossartigen, thätigen, tragischen Leben steht — die Römer der grossen Zeit — hat darum nicht nach dem Tragischen in der Kunst Bedürfniss; wer unbedeutend und quietistisch ist, scheut das Tragische.

Das Tragische hat auf den höheren Stufen ein grossartiges religiöses Moment in sich, indem es uns, richtig verstanden, das Maass des Menschlichen zeigt. Die freie Kunst hält uns darin den Spiegel der Weltordnung vor, die Grösse und Gränze unserer Kräfte; die Sühnung zeigt das vernünftige Walten der Vorsehung, des Schicksals. Im Tragischen wird das Erhabene zum verbrennenden Phönix, der aus der Asche in reinerem Glanze entschwebt. Die Räthsel werden darin entsiegelt und über Tod, über Furcht und Thränen hinweg, schauen wir in die höhere, göttliche Harmonie.

12.

Das Komische.

Das Erhabene und damit auch das Tragische kann man zum Gebiete des Schönen rechnen, sobald wir das Schöne im weitesten Sinne fassen. Fehlerhaft jedoch ist es, auch das Komische einfach dem Schönen zuzuschreiben und die Freude über die Harmonie mit dem Lachen über die Auflösung einer Disharmonie zu verwechseln.

Der Sturz des Erhabenen erzeugte das Tragische, oder der Untergang des Schönen, des Reizenden erweckte unser Mitleiden, unsere Rührung. Zwei Kräfte rangen dabei mit einander, die eine, der wir Wohlgefallen entgegen brachten, erlag und wurde vernichtet.

Anders im Komischen. Auch hier stehen zwei Mächte oder zwei Maasse, wie wir sagen können, gegen einander. Aber statt eines tragischen Ausgangs haben wir einen unschädlichen, gleichsam ein Aufheben in das Nichts, einen Widerspruch, der sich selbst aufhebt. Im Tragischen ringen zwei Mächte und stürzen in einander verschlungen. Nur eine erhebt sich wieder; die andere ist todt. Auch im Komischen fassen sich zwei und purzeln übereinander, aber sie fielen in den Sand und stehen beide wieder auf, wenn auch vielleicht beschmutzt und der Eine täppisch hinkend. Dort stockt der Athem und das Blut strömt aus den Wangen des Zuschauers vor Schrecken; hier lacht er und um so mehr, je unsanfter der Eine hingesetzt wurde. Wohl zu bemerken ist, dass das Komische einen an und für sich sehr bedeutenden Schaden mit sich führen kann, dass aber der Schaden nie im Lichte des Schadens erscheinen darf, wenn eine komische Entwickelung des Widerspruches herauskommen soll. Daher wurde schon früher die Definition gegeben: Komisch ist, was durch einen inneren oder herangetragenen Widerspruch sich in ein unschädliches oder doch als unschädlich aufgefasstes Nichts auflösst. Wir werden gleich sehen, dass hier die Subjectivität ihr volles Gewicht in die Wagschaale legt und dass der menschliche oder persönliche Egoismus die bestimmte Scheidung von schädlich und unschädlich unmöglich macht. Was dem Einen komisch erscheint, kann für einen Anderen sehr traurig sein.

Was Dieser den Ausdruck komischer Empfindung nennt, nennt Jener tadelnswerthe Schadenfreude oder hämische Bosheit.

Welcher Art muss der Widerspruch des Komischen sein?

Im Allgemeinen darf man sagen, dass er ungewöhnlich, als Ueberraschung, auftreten muss. Wie wir beim Tragischen ein naturgemässes Absterben verwarfen, so hier die langsame, ruhige Auflösung des unschädlichen Widerspruchs. Das Komische verliert sich, wenn die Gegensätze nicht in schneller Folge aufeinander platzen und zerspringen.

Eine Haupterscheinung des Komischen besteht darin, dass eine Empfindung plötzlich in ihren Gegensatz umschlägt und durch diesen Gegensatz aufgehoben wird. Man lasse das Schöne in das Hässliche, das Erhabene in das Niedere, das Furchtbare in das Gewöhnliche, und wie nun die Gegensätze heissen, fallen und man wird einen komischen Eindruck haben.

Nehmen wir für den komischen Widerspruch einige Beispiele. Zuerst das viel angeführte des in erhabener Rede Alles begeisternden Redners, der plötzlich vom Niesen überrascht wird, oder des Triumphators, der in seinem würdevollen Aufzuge stolpert, um nicht schlimmere Menschlichkeiten bei hoch pathetischen Gelegenheiten anzuführen. Hier ist Erhabenheit dem Wesen wie der Erscheinung nach angenommen. An diese springt der Gegensatz des Gewöhnlichen oder Niederen heran. Ein komischer Widerspruch zwischen Jenem und Diesem, durch den das Erhabene aufgehoben wird, kommt zu Tag. Wir lachen. Man nehme den Liebling der Venus Adonis. Es ist gewiss traurig, dass der Eber den schönen Jüngling tödtet. Aber man stelle sich denselben schönen und kräftigen jungen Helden vor, wie ihm das Schwein zwischen die Beine läuft und er mit unfreiwilligem Purzelbaum in den Schlamm fällt und übel bedekt und verschmiert daraus sich wieder aufrichtet, so würde man dies durchaus komisch finden. Eifersüchtige haben freilich nicht viel Gefallen an komischer Rache und der schöne Adonis musste sterben.

Wie das Furchtbare komisch erscheinen kann, ist oft genug, um ein Beispiel herauszugreifen, in Thierbuden zu sehen. Namentlich das gewöhnliche Volk, das die Dinge einfach nimmt, wie sie sind, zeichnet sich durch Freude an solchem komischen Widerspruch aus. Es braucht kein Affe oder plumper Bär zu sein, der an den Stangen seines Käfigs in voller Wuth rüttelt, um eine Menge Zuschauer in die grösste Lustbarkeit zu versetzen; selbst der mächtigste Löwe oder Tiger erregt diese Empfindungen, wenn er wuthbrüllend gegen die Stangen springt oder mit den furchtbaren Pranken nach der Gabel des Wärters schlägt. Seine Wuth und Kraft und seine Ohnmacht zu schaden tritt in komischen Widerspruch für alle diejenigen, die nicht zartfühlend genug sind, mit dem mächtigen Thier Bedauern zu empfinden oder nicht

nicht stolz genug sind, einen gefesselten Gegner nicht zu plagen. Die Menge, die solche Bedenken nicht kennt, findet den grössten Spass, ganz zu geschweigen, wenn der Fall sich mit einem Geschöpfe ereignet, vor dem sie keinen Respect hat. Denn wenn für das Edlere sich eher Grossmuth oder Bedauern regt, so findet das weniger Geachtete seltener Mitleid. Das Volk ist nicht zufrieden, bis es den Affen in unschädlicher Wuth sieht, und er die Zähne fletschend, den Käfig rüttelnd, wie toll umherspringt. Je wüthender er sich geberdet, desto herrlicher erscheint der Spass Der Ohnmacht des gereizten, aber gehemmten Starken entspricht die Ohnmacht des gereizten und freien Schwachen. Einen bösen Kettenhund in Ruhe zu lassen, ist Vielen ganz unmöglich, ein wildes Thier zu plagen, ist den Meisten Genuss; einen schwachen Menschen zornig zu machen, gilt als ein herrliches Gaudium, namentlich den unentwickelten Gemüthern, also Kindern und Ungebildeten. Der sich offenbarende Gegensatz reizt sie unwiderstehlich zum Lachen.

Um ein Beispiel für den Umschlag des Grausigen zu haben, denke man an die Schlussscene in Don Juan von Byron. Das Gespenst des grauen Mönches schleicht dort in Don Juans Zimmer. Furcht und Entsetzen sträubt Juans Haare und raubt ihm den Athem. In der Schaam über seine feige Schwäche dringt er auf das Gespenst ein, greift und — greift die mondbeglänzte Mauer; grausend fasst er wieder danach; da fällt die Kutte des gespenstigen Mönchs und

> Offenbart den üppigen süssen Leib
> Von der Fitz Fulke, dem wonnig holden Weib.

Das ist ein Umschlag, der unwiderstehlich komisch wird, komisch wie alle sich ins Gewöhnliche auflösenden Gespenstergeschichten, die keinen üblen Ausgang haben.

Das Hässliche ist eine schlimme Disharmonie. Aber wie komisch kann auch das Hässliche werden! Zuerst die Erscheinung, dass das Hässliche so häufig von Ungebildeten für komisch erachtet wird, indem sie den Schaden nicht beachten, den das Hässliche dem bringt, an dem es sich zeigt, auch nicht das Hässliche an sich betrachten und dadurch mit Widerwillen erfüllt werden, sondern es in Gegensatz mit dem setzen, dem es eigentlich gleichen sollte, dem Wohlgebildeten oder dem Schönen. Dann wird nur dieser Widerspruch empfunden. Jede Verbildung wird daher von der grossen Menge, den Kindern natürlich voran, häufiger verlacht als bedauert. Aber auch der Gebildete, der sich leichter in die Lage des Verunstalteten versetzt, wird sich des komischen Eindrucks nicht erwehren können, wenn er bemerkt, dass der Hässliche sich für schön hält, wenn der Verwachsene z. B. sich als einen Herzensräuber betrachtet. Der Widerspruch der Wirklichkeit und solcher Einbildung ist so schlagend, dass er unwider-

stehlich einen komischen Eindruck bewirkt. Eine hässliche Maske ist etwas furchtbar Hässliches, weil das Todte der Maske zum Hässlichen kommt. Aber wir wissen, dass ein lebendiges und wie wir annehmen wollen, ein hübsches Wesen dahinter steckt und dieser Gegensatz erscheint wohl komisch. Für ein feines ästhetisches Gefühl giebt es übrigens dabei engere Grenzen, als gewöhnlich angenommen werden. Masken können abscheulich sein trotz Bewusstseins des Gegensatzes.

Das Komische des Niederen, das erhaben scheinen will, ist bekannt; es bietet ja ein unerschöpfliches Thema, vom aufgeblasenen Frosch und dem Esel in der Löwenhaut bis zu den Malvolios, Pistols, Parolles. Alles Prahlen und alles Grossmäulige gehört hierher; Iros der Bettler und Thersites.

Plötzliches Umschlagen in das Furchtbare und Schreckliche ist, wie schon gesagt, heikler Natur, kann aber doch wohl von komischer Wirkung sein. Nehmen wir ein sanft erscheinendes Thier, dem sich Jemand voller Zuversicht oder mit dummdreister Rücksichtslosigkeit nähert. Gesetzt, Jemand will ohne Weiteres einen schönen Hund streicheln oder einen Leoparden necken und plötzlich fährt der Hund ihm in die Hand oder der Leopard trifft ihn mit einem blitzesgeschwinden Schlag, so wird sich unwillkürlich die Lachlust unserer bemächtigen, wenn auch der angerichtete Schaden dieselbe schnell zurückdrängen sollte. Allerdings wirkt hier auch der Gegensatz der Dummheit oder Dreistigkeit und der schnellen Belehrung und des Schreckens. Doch möchte das wahrhaft Grausige als unkomisch auszuschliessen sein, indem der Anforderung, dass das Komische sich unschädlich auflösen möge, dabei kaum zu genügen ist, es sei denn, dass wir uns auf einen sehr egoistischen Standpunkt versetzen.

Um aus den tausendfachen komischen Gegensätzen noch einige hervorzuheben, denke man nur an das Plumpe — Zierliche, z. B. den Bär, der tanzt, an das Starke — Schwache, Muthige — Feige, Grosse — Kleine u. s. w. An den Bramarbas, der davon läuft, haben wir schon erinnert. Wie komisch ist der ertappte Heuchler und der Aufschneider und Lügner und wie nun alle die Träger des sich in Nichts auflösenden Widerspruchs heissen, wenn sie sich für uns unschädlich zeigen. Unschädlich für uns! Für sich und Alle, die es gut mit ihnen meinen oder von ihnen abhängen, leider gewöhnlich nur zu schädlich! Man nehme z. B. den Lügner oder den Trunkenen oder gar den Narren. Vernunft und Unvernunft treten beim Trunkenen und Narren in Widerspruch. Der Fremde kann über den Trunkenen lachen, während Anverwandte vielleicht die bittersten Thränen über ihn vergiessen oder Verdruss und Zorn empfinden. Selbst der Irre, ja der Wahnsinnige erscheint wohl wegen des inneren Widerspruchs lächerlich, obgleich eine gesittete Zeit in diesen Krankheitserscheinungen mehr das Schädliche und Traurige als kindisch leichtsinnig das Komische zu berück-

verkrüppelte Narren z. B. erscheinen ihnen stets komisch. Dasselbe gilt von den Kindern und Ungebildeten der aufgeklärteren Zeitalter. Auch das Böse wollen wir anführen, das in seiner Lust zu schaden betrogen und unschädlich gezeigt wird. Der dumme geprellte Teufel ist z. B. ein beliebtes Sujet der Komik. Hier ist die Dummheit der Gegensatz zu der bösen Absicht, der wir eigentlich Schlauheit zuzuschreiben pflegen, durch welche Dummheit dann das Böse nichtig gemacht wird und uns dadurch höchst lächerlich erscheint.

Das Reich des Komischen ist, wie man sieht, gross, und hat viele Provinzen. Wir wollen nur noch einzelne oft genannte zusammengehörige Gruppen daraus hervorheben.

Zuerst das Gebiet des Niedrig-Komischen, den gewöhnlichsten Schauplatz der Volksfreude. Alles, was zum Niedrigen gerechnet werden kann: das Unanständige, Bäurische, Tölpelhafte, Plumpe u. s. w. gehört dahin; ferner auch Alles, was ins Hässliche hineingreift, wie das Verwachsene, das Entstellte überhaupt. Vor allem Andern macht sich hierbei das Animalische des Menschen gegenüber seinem geistigen Aufstreben und dessen Geboten geltend. Das Thierische unserer Natur wird in Gegensatz zu den höheren Anforderungen des Lebens gesetzt und dadurch entsteht ein lächerlicher Widerspruch. Ja, nicht nur das Thierische des Menschen, sondern das Thier selbst wird unter diesem Gesichtspunkt aufgefasst; seine Befriedigung der Bedürfnisse z. B. erscheint komisch durch das Anlegen des Maasses menschlicher Wohlanständigkeit, was uns namentlich da geläufig ist, wo das Thier durch den Umgang mit dem Menschen gehoben erscheint und eine Art Anständigkeit bei ihm vorausgesetzt wird. Je höher dabei die Anforderungen des sogenannten Anstands oder der guten Sitte gestellt sind, desto komischer, freilich nur in niederer Art, der Gegensatz.

Nehmen wir ein recht niederes. Wenn ein Bauer, der über Natürliches natürlich denkt, einen Hund führt, der eine Nothdurft befriedigen muss, so wird das mehr unanständig als komisch sein, weil der Gegensatz nicht besonders offenbar wird. Wenn aber einem geputzten Herren oder einer Dame mit ihrem Hunde dasselbe begegnet, so macht das einen sehr niedrig-komischen Eindruck. Der Widerspruch des Anständigen und Unanständigen tritt so schlagend hervor; das Naturbedürfniss überträgt sich unwillkürlich auf die Person und macht sich da trotz Wohlgezogenheit und Etiquette so geltend, dass Alles zersprengt wird und nichts als Lachen über die Nichtigkeit überbleibt, die aus diesen Widersprüchen hervorspringt. Je fremder das Thier dem Menschen steht, desto schwächer die Vergleichung und desto geringer der Widerspruch. Je näher und verbundener, desto komischer. Das Pferd vor dem Wagen macht in ähnlichen Fällen einen weniger lächerlichen Eindruck, als das Pferd des Reiters. Am schlimmsten



wird dies, wenn das Thier aus seiner Sphäre in die menschliche gerückt wird, z. B. wenn Thiere — Hunde, Gesslers Pferd, Ziegen u. s. w. — auf dem Theater erscheinen und sich dort unanständig aufführen.

Das Gebiet des Komischen ist so umfassend, dazu unbestimmt, dass gar nicht der Versuch gemacht werden kann, es hier auch nur annähernd nach allen seinen Theilen zu betrachten. Als Grundgesetz bleibt immer das unschädliche Auflösen durch — feineren oder derberen — Widerspruch im Gegensatz bestehen, mag sich das nun im Naiven, Drolligen, Täppischen u. s. w., im Scherz, im Schwank, in der Zote, in den Eulenspiegeliaden, in den lächerlichen Situationen, in Aufschneidereien, Lügen, oder in sonstigen komischen Widersprüchen zwischen Wesen oder Stoff und Form, Absicht und Ausführung, Zweck und Mittel zeigen. Wenn das Weib an der Königstafel die Feinheit des leinenen Tischtuches prüft, so fallen die Kleinlichkeit und die Grossartigkeit übereinander her; wenn Rembrandt den Ganymedes malt, wie der Adler dem dicken, schreienden, vor Angst unanständigen Bürschchen das Hemd von den feisten Hintertheilchen zieht, so ist das solche gegensätzliche Beleuchtung eines Ganymed, dass nichts als Lachen bleibt. Wenn Jordaens freilich uns bei seinem Fest des Bohnenkönigs, wo Alle schon angetrunken sind, einen Knaben in noch prononcirterer Lage vorführt, so geht das schon ziemlich stark über das Komische hinaus. Doch auch diese Gränze des Komischen durch das Derbe oder Unanständige oder was es nun sei, ist nicht hier, noch ist sie überhaupt anzugeben, indem auf den verschiedenen Standpunkt Alles ankommt, von dem aus wir eine Sache betrachten. Was dem Einen der höchste Spass ist, gilt dem Andern für unfläthig; worüber der Eine lacht, weint der Andere; was hier kaum prickelt und kitzelt, thut dort weh.

Auf die verschiedenen, zum Theil in ihren Gränzen sehr strittigen, Arten des Komischen im Grotesken, Burlesken, Possenhaften u. s. w. soll hier nur hingewiesen werden.

Auch die Caricatur, die Parodie und Travestie können nur eine einfache Erwähnung finden. Die Caricatur wirkt durch Uebertreibung der Eigenthümlichkeit eines Originals. Die Parodie und Travestie übertragen Gleiches auf durchaus Ungleichartiges, wodurch ein Unsinn herauskommt, der uns lachen macht. Hierbei waltet der Unterschied, dass die Parodie sich im Allgemeinen bewegt und nur in grösseren Zügen ein ähnliches Bild zeigt, während die Travestie sich dem Original getreu anschliesst und bis in die einzelnen Züge hinein das niedrigere Gegenbild ausführt. So die Definition von Rosenkranz. [Ich verweise für dies ganze Kapitel auf Rosenkranz, Vischer, Carriere, Jean Paul, Flögel.]

Ein besonderes Gebiet im Komischen beansprucht der Witz. Er trägt ein Maass an das Bewitzelte, und zwar in schneller, alle

hervorruft, die mit einem Widersinn, mit einer Nichtigkeit endet. O
er bewirkt, dass wir einen Augenblick seiner Vergleichung trauten
einen Widersinn glaubten und dann über unsere eigene Verkehrtl
lachen.

Eine Hauptthätigkeit des Witzes besteht im Auffinden des Ae
lichen im Unähnlichen, wonach man ihn auch wohl definirt hat. Se
einfachste Art ist der Wortwitz, wo eine Bedeutung eines Wortes,
mehrere Bedeutungen hat, mit einer andern, nicht dahin gehörig
vertauscht und dem Sinne untergeschoben wird. Ein Hauptmann
urtheilt — in der „guten alten" Zeit natürlich — einen Soldaten
25 Stockprügeln. Nach dem zwölften Hiebe sagt er jedoch: ich
Dir die übrigen diesmal schenken. Herr Hauptmann, versetzt
Soldat, Sie haben nichts zu verschenken; Sie haben Frau und Kin
Hier ist Schenken im Sinne von Erlassen gebraucht, während
Delinquent es im eigentlichen Sinne als Geben fasst, und dadurch ei
Unsinn macht, aber auch einen Hieb führt. Aehnlich, wenn die Kla
ähnlichkeit eines Wortes gestattet, ein anderes herauszuhören,
dieses unterzuschieben und dadurch den Widerspruch hineinzutrag
Für den Witz, bei dem wir über uns selber lachen, wenn wir uns
Irrthum gewahren, kann Lichtenbergs Annonce stehen: Es ist
Messer ohne Klinge verloren worden, an dem das Heft fehlt.
kommen wir plötzlich bei dem Nichts an und lachen über den Wi
sinn und dann über den Umstand, dass wir bis zum Erkennen desse
so gläubig dem Gedanken nachgegangen sind. Die verschieden
Arten des Witzes kommen alle in dem Widerspruch des Komisc
zusammen.

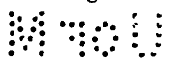
Vom Witze verschieden ist die Ironie. Der Witz setzt mit ei
Sprung an sein Opfer oder zeigt plötzlich ein Gegenbild; er trägt
Vergleichung heran. Die Ironie schiebt sich in ihren Gegenstand
ein, um ihn von innen heraus aufzulösen. Gewöhnlich geschieht
indem die Ironie bejaht, was sie als nichtig hinzustellen sucht, in
sie aber bejahend das Einzelne hervorhebt, die Widersprüche aufd
und so das Ganze zersprengt. Sie unterscheidet sich vom Witze
überhaupt vom Einfach-Komischen dadurch, dass sie den Gegens
nicht mehr in harmloser Weise angreift, die, so scharf sie sein
doch ihn nur in eine unschädliche Nichtigkeit auflösen will, son
dass sie auf eine Vernichtung im gewöhnlichen Sinne des Wortes
geht. Während der Witz oder das Komische überhaupt sich d
begnügen, ihr Opfer laufen zu lassen, wenn sie es in den Sand
worfen oder erschreckt oder gezaust und ihm seinen falschen Fli
schmuck genommen haben, verwundet der Spott, schneidet die Ir
Schärfer noch die Satire, der Sarcasmus, der Hohn. Sie sind ätz
wohl giftig; es ist ihre Absicht zu kränken, zu verletzen. Die Ir

und Satire geisseln und hecheln; ihr Opfer bleibt nicht ungeschädigt; der Sarcasmus und Hohn treffen schneidend und träufeln dann noch Gift in die Wunden. Natürlicher Weise sind im Einzelnen wieder grosse Abstufungen. Es giebt feinen und groben Spott, eine streifende und zersetzende Satire, Persiflage u. s. w. Die Wirkungen können dem Necken und Kitzeln ähnlich sein, aber der Spott und seine Genossen können auch wie mit Wasser begiessen, mit dem Schwerte schlagen, mit glühendem Eisen sengen; Hohn ist häufig ein giftiger Dolch, dessen Wunde niemals heilen kann.

In allen diesen Fällen ist das harmlos Komische ausgeschlossen; es sind Waffen, Waffen, die wir aber deswegen nur gegen das Unwürdige angewandt sehen wollen. Wenn sie gegen das Reine gerichtet sind, namentlich wenn wir das Schwache dadurch verletzt sehen, so empört sich die Seele so sehr dagegen, als es sie freuen kann, wenn das Verderbte, Schlechte, Uebermässige (Stolze, Hochmüthige u. s. w.) dadurch getroffen wird. Doch kehren wir zum Komischen zurück und fassen wir die Wirkung ins Auge, die es auf unsere Empfindungen übt. Seine Hauptwirkung ist eine lösende.

Jede übermässige Spannung der Seele wird dadurch gehoben. Ist etwa durch volle Hingabe an das Erhabene, Schöne, Steif-Anständige ein unfreier Zustand eingetreten oder hat der Eindruck des Hässlichen oder Niederen oder Furchtbaren sie ergriffen, so springt das Komische hülfreich bei und restituirt in integrum. Es stellt den natürlichen Standpunkt wieder her. Es ist der Diener, der uns zuruft: bedenke, dass Du ein Mensch bist! wenn wir uns gar zu hoch über unsere Natur hinausschrauben; der es uns manchmal bei den unpassendsten Gelegenheiten, wie wir meinen, zuruft und darum auch wohl unseren vollen Zorn erweckt, der uns doch aber auch die schwarzen Brillen der Missstimmung, Trübsal, Beängstigung vor dem Gesichte wegreisst und den wir uns darum zum Freund machen müssen. Noch einer andern wohlgefälligen Empfindung, die das Komische giebt, ist zu gedenken. Das Komische weist uns auf die Freude der reinen Harmonie hin; es versöhnt das Schlimmste bis zu einem gewissen Grade. Dann aber ist nicht zu vergessen, dass es unserer Selbstgefälligkeit vielfach schmeichelt. Wir fühlen uns höher stehend, klüger, sicherer u. s. w. als das, was wir komisch finden. So kann das Wohlgefallen daran, ausartend, zu Schadenfreude und Bosheit werden; selbst die gutmüthigen, sonst aber kleinlichen Seelen wird es leicht kitzeln, das Höhere unter sich fallen zu sehen. Es ist in diesem Punkte dem Gefühl des Erhabenen entgegengesetzt.

Nichts ist gesunder als das gute Komische mit seinem heiteren Lachen. Die schwarze Sorge wird in seinen Springfluthen wieder licht und klar gewaschen; die dunkelsten Flecken gehen heraus. Es spannt ab und erfrischt zugleich — keine trefflichere Erholung, kein besserer



Regulator zu denken. Es sieht schlimm mit einem gesunden Volksleben aus, wo das Niedrig-Komische prüde verbannt ist; es weist auf einen geschraubten Zustand aller Stände, der dem Ganzen gefährlich ist. Aber das Maass ist auch für das Komische einzuhalten und recht strenge einzuhalten. Wo es sich übermässig breit macht, da entsteht Flachheit; da spannt es nicht mehr die Empfindungen ab aus Ueberspannung, sondern macht sie schlaff und schwach. Jedes Schöne, jedes Grosse, Erhabene durch Komik auf das gewöhnliche Niveau zurückführen, bringt schliesslich die jammervollste Gewöhnlichkeit, die Unfähigkeit, überhaupt noch schön, erhaben zu empfinden. Niedere Komik, häufig vor Augen, beschmutzt und besudelt. Die Empfindung für das Hässliche wird in der Art dadurch gehoben, dass wir dahin gebracht werden, nicht mehr Widerwillen gegen das Hässliche, Zotige, Obscöne u. s. w. zu empfinden, sondern es mit Freude zu begrüssen, weil es Anlass zu komischen Widersprüchen giebt. So corrumpirt es. Auch vom Witz gilt das Gesagte. Nichts ist angenehmer, erheiternder als der Witz, aber auch nichts schrecklicher als nur Witz, namentlich wo er ohne Humor in seiner Schärfe auftritt. Seine wehende, flackernde Fackel schmerzt mehr als Dämmerung und Dunkelheit. Der beschränkteste Mensch wird auf die Dauer ein besserer Gesellschafter als der Witzling. Mit dem Beschränkten kommt man doch noch zu einem positiven Resultate; giebt er nichts, so nimmt er auch nichts, so behält man doch sein Eigen; aber der stets Witzelnde löst Alles in Nichts auf. Nach tausend Witzen über tausend Dinge stehen wir noch wie am Anfang; sie laufen fast immer auf ein Zersetzen und Zerstören hinaus. Je schneidender dabei der Witz, desto schlimmer. Solches Bewitzeln, Auflösen alles Edlen, Strebenden, Durchziehen des Niedern, Einfachen, dies Treffen von Gut und Schlecht, Schön und Hässlich kann Einem das Herz im Leibe umwenden; es ist das schlimmste Scheidewasser.

Dabei ist noch auf eine darin liegende Gefahr aufmerksam zu machen. Wer jedes Hohe im Witz auflösen, jedes Edle, Erhabene für den Schein des Augenblicks in die Gewöhnlichkeit herabziehen kann, der ist leicht geneigt zu glauben, dass er das Hohe bezwingen könne und höher, mächtiger sei, als das, was er durch den Witz auflöst und in den Staub wirft. Dies ist natürlich Thorheit. Uebel im Zaum gehaltener Witz ist dabei so ärgerlich und störend wie ein schlecht dessirter Jagdhund. Jede Mausfährte muss er abspüren, nach jedem Maikäfer schnappen, jede Lerche mit grossem Selbstgefühl aufjagen. Guter Witz freilich ist oft ein kühner Stossfalke, der nichts in seinem Bereich scheut und die grösste Gans, den gravitätischsten Reiher herunterbeizt, die ausser ihm nur die mächtigen Adler anzugreifen wagen.

Der Humor ist schon früher dahin bestimmt worden, dass er in der Fähigkeit besteht, die verschiedensten Empfindungen zu verbinden,

indem er aus der einen in eine andere, am liebsten in die entgegengesetzteste hinübergleitet, ohne dass man recht gewahr wird, wie er die eine verlässt und in die andere geräth. Die lachende Thräne im Auge ist, wie Jean Paul sagt, sein Symbol. Er wirkt komisch durch diese Contraste und Verschiebungen. Er zeigt uns Trauriges; plötzlich lächelt es durch Thränen; gleich darauf lacht es; wie wir uns verwundert fragen, wie dies zugegangen, sehen wir Lachen und Weinen verschwunden, starre Verzweiflung steht vor uns. So wechselt Hoch und Niedrig, Gemeines, Erhabenes, Schönes, Hässliches, Stärke, Schwäche; der Humor ist ein Kaleidoscop der Empfindungen, das mit jeder Drehung andere Bilder zeigt.

Er unterscheidet sich dabei vom Witz, dass er nicht so schnell zersetzend wirkt. Er hat nicht das Treffende, nicht die pointirte Schärfe. Der Witz setzt Eins gegen das Andere, dass beide fallen; der Humor drückt Eins ins Andere, bis das Grosse nicht mehr zu gross, das Kleine nicht mehr zu klein ist. Die Feinfühligkeit des Witzes, Aehnlichkeiten im Unähnlichen zu finden, sowie überhaupt das Komische muss ihm zur Grundlage dienen. Doch bedarf er eines grösseren Umfanges, des Verständnisses für mehr Empfindungen, als der Witz, hat aber weder die Schlagfertigkeit, noch die Schärfe desselben nöthig.

Humor mit den Raketen des Witzes dazwischen ist eine wunderbare Macht. Dabei ist er an sich milder und positiver als Witz, so lange er nicht in Sarcasmus übergeht, in den er sich gern verwandelt. Wenn der Witz Scharfsinn für das Aehnliche im Unähnlichen voraussetzt, so zeugt der Humor von grosser Geistesfreiheit und Beherrschung der Empfindungen. Keine lässt er solche Gewalt über sich gewinnen, dass er mit fortgerissen würde, sondern in dem Augenblicke, wo wir denken, dass das Pathos, das überwältigende Gefühl ihn erfasst, in demselben Augenblicke macht er einen Haken und eilt in entgegengesetzter Richtung davon. Der Humor ist der Hase, hinter dem der Hund Pathos jagt. Bei echtem Humor überschlägt es sich deswegen wohl so komisch wie der ungeübte Windhund. Unsere Augen füllen sich mit Thränen, unsere Lippen zittern, unser Herz bebt — was bleibt übrig, als über den Jammer laut zu weinen, den uns der Humor zeigt! plötzlich stehen wir da und schauen uns wie albern um: der Gegenstand der Trauer ist verschwunden — der verhungerte Knabe mit den bleichen, bleichen Wangen; hinter uns pfeift und lacht er als ungezogener Bettelbub, der seine Zunge gegen uns in die Backen schiebend davontrollt.

Guter Humor ist ein herrlich Ding. Er zeugt von Kraft, Freiheit, Beherrschung der Empfindung oder des Stoffs. Er ist je nach seiner Aufgabe ernst und heiter; nun streng, nun milde; jetzt dämpft er unser übermässiges, verblendetes Entzücken, jetzt hebt er unseren niedergeschlagenen Muth; hier zeigt er das Uebermenschliche menschlich.

dort weiss er das Kleinste, Unbedeutendste emporzurücken; den Stecknadelknopf macht er zum Globus, von dem er Historien erzählt, das Meer zu einem Glas Wasser; um die Glorie von Orionen fliegend, steht er plötzlich betrachtend vor dem Thürklopfer oder starrt in die alte Laterne an der Strassenecke. Mit gutem Witz vereint ist er ein Gesellschafter — ein Gesellschafter wie John Falstaff. Man lese, wie Falstaff und Bardolf in das Wirthshaus zum Eberkopf treten und Sir John die fluchwürdige Gesellschaft betrauert. Gegen solche Breitseiten des Humors ist nicht Stand zu halten; er segelt jeden Ernst, jede Griessgrämigkeit nieder, ertränkt tausend Sorgen. Er ist ein Platzregen gegen die Dürre; da kann nichts stockig werden; Alles muss ins lachende Grün schiessen. Aber da ist auch die Kehrseite des Humors. Er hält nur zu häufig nicht Treu noch Glauben; er rutscht ab, wo man ihn halten will; er kann auf keiner Höhe stehen, ohne hinabzugleiten, muss, wenn er schmutzige Stiefel hat, in das Reine springen. Auch er wird leicht mittelmässig, weil er das Hohe und das Niedere zusammenschlägt und dann das Mittel herausrechnet. Zügellos, verliert er jedes innere Maass, Man sehe den dicken Ritter in der Schenke; aber man sehe ihn auch als Werbehauptmann, vor der Schlacht und in der Schlacht. Sein Humor platzfeuert, als seine Mannschaft zusammengehauen ist, die Schlacht auf dem Spiele steht, und selbst als sein Harry mit dem gefährlichen Percy ficht. Der Humor drückt sich leicht durch jedes Loch, fühlt sich auch in der Gosse wohl, lügt und trügt mit Humor, kurz, zeigt sich oft als Taugenichts ohne Ehre und Gewissen, immer mit dem Deckschild des Humors, in dessen nachgiebigen Falten alle ihm für seine Fehler und Laster zugedachten Schläge aufgefangen werden.

Wenn der Humor Geistesfreiheit verkündet und Laune hat, so kann diese Stärke doch auch in Schwäche ausarten. Der schlechte Humor ist der schwache, launische Geist, der keine Empfindung festzuhalten und durchzuarbeiten vermag. Er verräth nervöse Kraftlosigkeit, die unfreiwillig, ohne Selbstbeherrschung von einem Extrem ins andere fällt. Er findet sich darum auch häufig bei Melancholikern, Hypochondern, bei Allen, wo der Wille nicht kräftig ist.

Einseitige Humoristen verderben sich durch ein Uebermaass, wie man nur zu oft bemerken kann. Sie können keinen Stoff mehr voll und fest ergreifen und bilden, keine Leidenschaft festhalten, keinen geraden Weg mehr gehen, wenn sie auch wollen. Immer springen sie links oder rechts ab. Dadurch können sie unausstehlich werden, wenn man mit ihnen zu einem Ziele will. Dem Langsamsten werden sie zu langsam und langweilig; auf halbem Wege ist auch er schon der ewigen Kreuz- und Quer- und Seitensprünge des Humors überdrüssig und demselben voraus; der Humor aber ist meistens müde, wenn erst der halbe Weg zurückgelegt ist; ist derselbe lang, so kommt er selten an, ohne lahm,

hinkend und eingefallen zu sein. Es ist dies das Kreuz bei allen Humoristen, die vergessen, dass der Humor eine herrliche Beigabe, aber nicht die Hauptsache ist. Sie geben dann eine Mahlzeit von lauter süssen und sauren Beigaben, die den Hungrigen nicht sättigen, sondern nur täuschen und ihm schliesslich den Magen verderben.

Das Tragikomische entsteht durch das Zusammenschiessen des Tragischen und Komischen. Das Tragische löst sich komisch auf — statt des Schwertstreiches, der das Haupt vom Rumpfe trennt, ein Schlag mit einem nassen Handtuch. Oder ein Komisches hat unglücklichen Ausgang — der Clown ahmt einen ungeschickten Fall nach, fällt wirklich ungeschickt und bricht ein Bein. Man kann es sich leicht nach dem Komischen und Tragischen (Unglücklichen) construiren.

Es gilt hier noch einen Begriff zu erörtern, der mit dem, was über die Ironie bisher gesagt ist, nicht verwechselt werden darf. Es ist dies die sogenannte Ironie der Romantiker, die ursprünglich nur die Freiheit des Künstlers gegenüber seinen Schöpfungen bedeuten soll. Wenn die Trauer z. B. im Drama weint, so tritt die Narrheit dazwischen und lacht. Der Künstler darf aber nicht mehr der Narrheit einen traurigen Zug geben; er muss sein eignes Mitgefühl im Zügel halten können. Der ist noch ein Stümper in der Kunst, der seinen Pegasus nicht nach Belieben führen kann, mit dem das Ross macht, was es will, nicht die Gangart geht, die es soll. So lange die Empfindungen das Gebiss zwischen die Zähne nehmen und durchgehen, nicht eher einhaltend, als bis sie müde sind, so lange kann man von allem Andern, nur noch nicht von Kunst sprechen. Diese Beherrschung wurde nun „Ironie“ genannt; der Künstler müsse sich ironisch zu seinen Gebilden verhalten. Bald ging jedoch die echte Bedeutung davon verloren und die gewöhnliche der Ironie schob sich in den Satz. Nun meinten Künstler, sie müssten in Allem ironisch sein, um sich wahrhaft frei zu zeigen.

Und so trugen sie nun die Zersetzung in ihre eigenen Gestalten. Namentlich verfielen sie dabei in schlechten Humor. Um zu zeigen, dass sie freie Künstler wären und ihr Spiel — wiederum ein Begriff, der tausend Missverständnisse erzeugt hat — mit dem Stoffe trieben, warfen sie die Extreme durcheinander, bewitzelten, verhöhnten und zersetzten Alles, was sie schufen, und zersetzten sie sich, die Künstler, schliesslich selbst. Und diese Disharmonie, in der Stoff, Welt, Künstler, in der Alles auseinander fiel, das galt für Kunst! das sollte harmonischen Eindruck machen! Nichtiges Spiel Alles! Seligkeit und Koth, Sterne und das Licht des Bordellfensters, das Höchste und das Niedrigste, das Reinste und das Schmutzigste ward durcheinander geworfen; da gab es nichts Heiliges mehr, denn die Ironie verlangte ja, das Heilige in den Staub zu werfen und mit Füssen darauf zu treten, nichts Grosses, denn der Nachtstuhl durfte nicht vergessen werden. Schliesslich zerrinnt Alles, bis auf Ehre, Vaterland, Streben und Leben selbst.

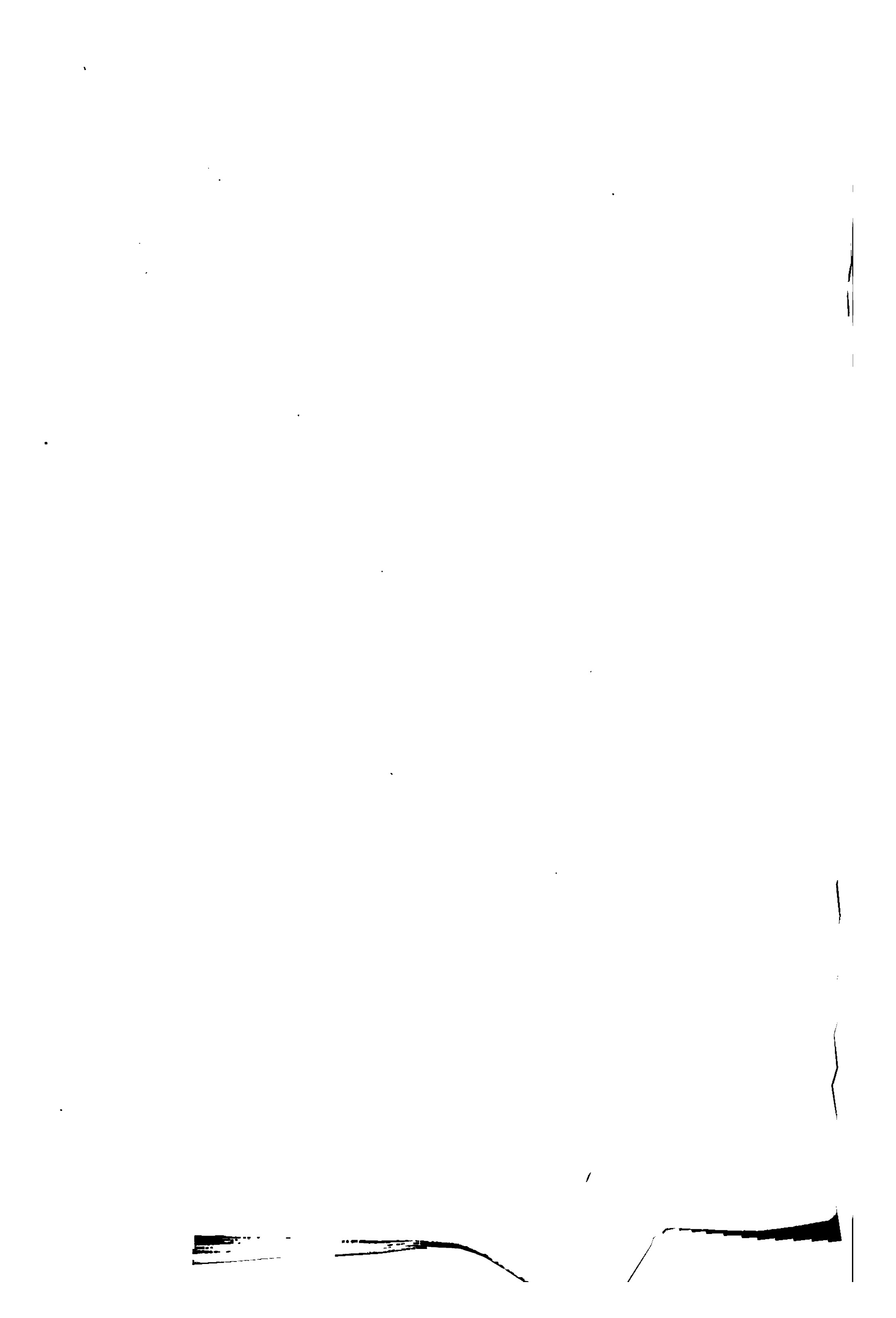
Nichts bleibt als Zersetzung und Fäulniss! — Es war eine schwere Krankheit des künstlerischen Geistes. Die Kinder jener Zeit, unsere Tage, leiden noch daran. Lag das Uebel nun auch in der Zeit, so haben die aufgestellten falschen Begriffe sogenannter Romantik es noch mehr verbreitet.

Wir stehen am Schlusse dieses Abschnittes. So weit der Raum und die ganze Anlage es gestatteten, ist auf die Maasse für die Aesthetik hingewiesen. Aus der Fülle haben wir, was das Wichtigste schien, herausgegriffen, nicht im entferntesten eine Erschöpfung des Gegenstandes beanspruchend.

Es wird jetzt gelten, die gewonnenen Maasse anzulegen, nachzuweisen, wie sie gehandhabt werden müssen, darzuthun, dass es wirklich Gesetze giebt, das unendliche Reich der Erscheinungen nach Schönem und Hässlichem zu erkennen, oder es wenigstens der Willkür in Bezug auf ästhetisches Gefallen zu entreissen.

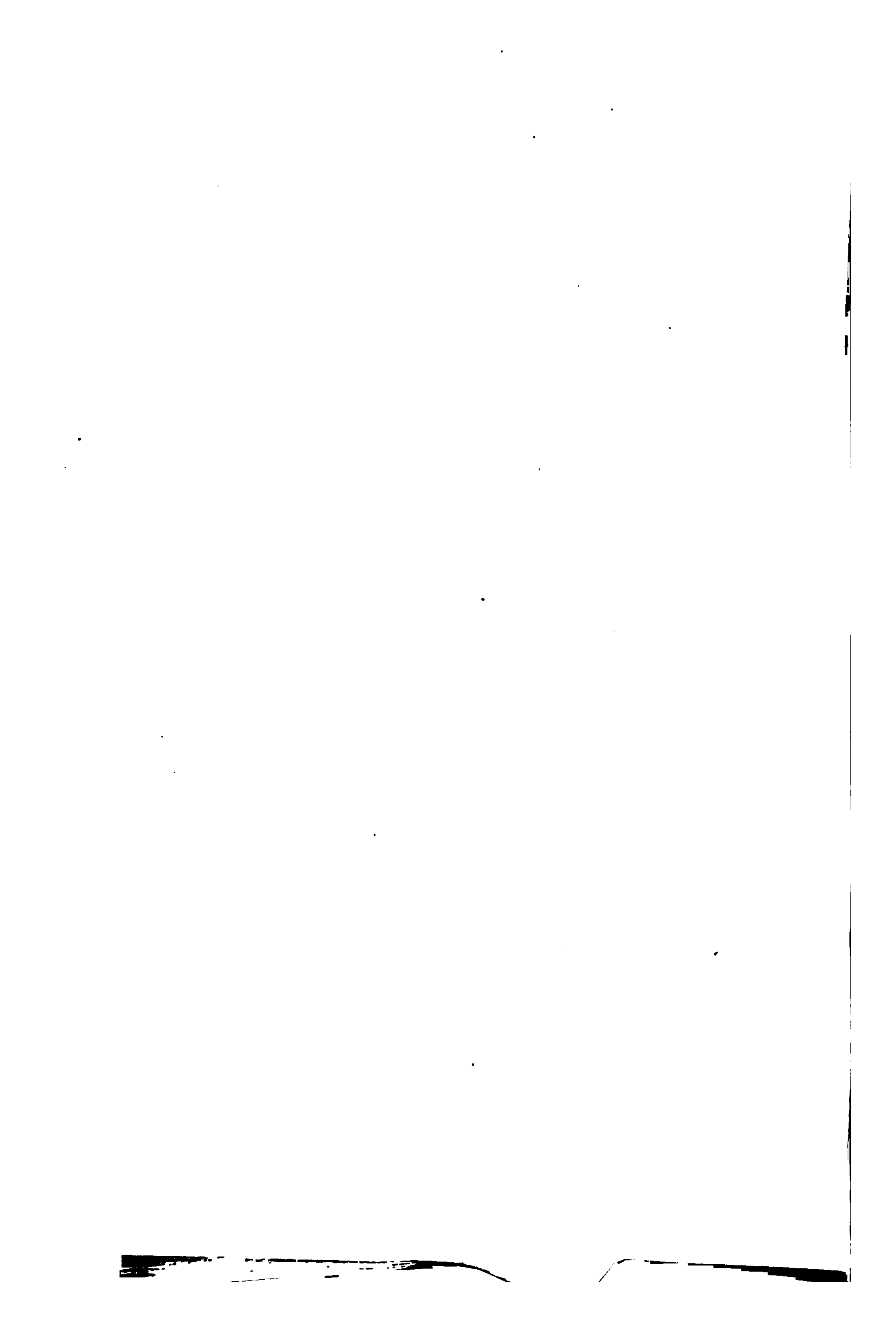
Ist der eingeschlagene Weg zu einförmig und zu beschwerlich gewesen? Ward nicht genug über das Schöne und Erhabene geschwärmt, mit dem Reizenden, Lieblichen zu wenig gekost, mit dem Niedlichen zu wenig getändelt? Ward über das Niedere und Gemeine nicht gebührend die Schaale der Verachtung gegossen, beim Hässlichen Widerwillen gezeigt, beim Furchtbaren geschaudert?

In der Ausübung der Kunst möge geschwärmt, gefeiert und geschaudert werden. Hier aber sind nur Wege zu weisen und die Merkmale für das Erkennen zu geben. Ein langweiliger Führer, der uns an jeder Stelle des Weges nicht blos die Schönheiten der Aussicht weist, sondern uns nun auch seine eignen Gefühle darüber auskramt! Den Weg soll er uns zeigen und uns aufmerksam machen, aber selbst sehen, selbst empfinden, darin besteht die Freude und der Nutzen des Wanderns!



II.

Das Schöne in der Natur.



1.

Bewegung, Klang und Licht.

Aesthetiker haben, in der einseitigen Verherrlichung des Geistes, Schönheit nur in der Kunst, dem Werke des Menschengeistes, gesehen, der Natur aber eigentliche Schönheit abgesprochen. Dieser Standpunkt ist überwunden.

Wir können uns der Welt als Mikrokosmos gleichsetzen und uns für ihren Liebling, ihren concentrirten Ausdruck, halten, aber uns darüberstellen, wäre Thorheit.

Wenn wir das Schöne der Natur untersuchen, untersuchen wir nicht blos den Menschengeist, der Etwas in die Natur hineinschaut, sondern wir betrachten ein Wirkliches, von dem wir ein Theil sind. Wir lernen dabei freilich uns selber kennen, indem wir in der Welt ausser uns dasjenige objectiv untersuchen können, was im Menschen zusammengefasst, ihn bildet.

Die Einsicht eint! Solche Einheit ist das Gesetz. Kenne ich das Gesetz, so ist mir die Fülle seiner verschiedenen Erscheinungen klar. Je mehr Gesetze ich zu einem einzigen zusammenfassen kann, desto einfacher wird das Rüstzeug des Geistes, desto schneller kann er die Bahn der Erkenntniss durcheilen.

Solche Betrachtung drängt sich auf, wenn man die Anstrengungen und Erfolge der Wissenschaften sieht. Nehmen wir die Grundbedingungen unseres sinnlichen Erkennens, Bewegung, Licht und Klang, so finden wir, dass die Naturwissenschaften sie auf ein Princip zurückgeführt haben.

Die Naturforscher lehren, dass Klang und Licht nur Erscheinungsarten der Bewegung sind. Eine gewisse Geschwindigkeit der Bewegung, durch welche die Luft in Schwingung gesetzt wird, erzeugt einen Ton. Mit acht Schwingungen in der Secunde soll die Wahrnehmbarkeit als Geräusch beginnen; über 36,500 Schwingungen sind nicht mehr als Ton zu empfinden. Erst nach sehr grossen Steigerungen der Schwingungsbewegungen bekommen unsere Sinne wieder Eindrücke. Nach Wärme-

grosse Rolle gespielt. Man braucht sich nur an das Entzücken Plato's über geometrische Figuren (den Kreis, Dreieck, Quadrat, Vieleck u. s. w.) zu erinnern. Bei der Geraden bestimmen zwei Punkte sie bis in's Unendliche. Der Kreis ist durch eine Linie gegeben, die um einen festgehaltenen Endpunkt gedreht wird. Beim gleichseitigen Dreieck und beim Quadrat bestimmen ein Winkel und eine Seite und so fort. Jede mathematische Regelmässigkeit kann nun unter Umständen als Zwang erscheinen und wird daher, übel angebracht, missfallen. Es versteht sich, dass ebenso die Freiheit, verkehrt angewendet, einen unangenehmen Eindruck macht. Es giebt für vieles Niedere nichts Höheres als Ordnungszwang. Es fällt in Willkür, statt frei zu werden, sobald dieser aufhört.

Auf die Einzelheiten der schönen Erscheinungen, die sich in den Bewegungen zeigen, lässt sich hier nur hindeuten. Man denke an den Tanz, dessen Rhythmus man sich durch Linien verdeutlichen kann. Man vergleiche dabei die Linien einer Quadrille mit denen eines gewöhnlichen Rundtanzes, die Mannigfaltigkeit der Figuren bei jener gegen die einförmig wiederkehrende Spiralbewegung bei diesem. Oder man betrachte den Unterschied zwischen dem Trabe und dem Galopp eines Pferdes, um das ästhetische Wohlgefallen zu ergründen. Der Trab giebt ein scharfes gleichförmiges Zickzack /\/\/\/\/\/\, der Galopp eine durch den Sprung sich fortsetzende Bogen- oder Wellenlinie ⌒\/⌒\/⌒\/⌒\. Jener ist dadurch auch für den Blick schon stossender, spitziger. Man denke etwa an die schönen Bewegungen in der Natur an den Wogen und den Flammen, des im Winde Wallenden, an die scharfen, abgestossenen Bewegungen mancher Vögel gegen die sicheren, rhythmischen, kreisenden Linien, die der Falke, der Adler, die Taube u. A. beschreiben, an die „steifen“ Bewegungen von Vierfüsslern und die graziösen Bewegungen des Windspiels u. s. w.

Sowohl eine zu langsame als die zu schnelle Bewegung wird missfallen. Jene wird träg, plump, ungeschickt schwer erscheinen. Bei einer zu schnellen Bewegung verlieren wir den Einblick in die Bewegungsweise; sie erscheint maasslos und betäubt, verwirrt, erschreckt. Gemessenheit der Bewegung macht einen würdigen, feierlichen Eindruck. Leicht, ohne eine Spur von Anstrengung zu zeigen, muss das Reizende sich bewegen. Unsicherheit der Bewegung mag man sich leicht als Linie denken, die dann statt der scharfen, graden Striche überall von widerwärtigen Höckern und Schwankungen entstellt ist. Ebenso sind scharfe, outrirte Bewegungen, Weichheit derselben, Verschwommenheit u. s. w. leicht nach ihren Eindrücken darzustellen; desgleichen die unharmonischen; sie geben Bewegungslinien, die einander durchreissen und zerkratzen.

Sehr wichtig ist für die Bewegung die Einsicht in die treibende Kraft und in die Art und Weise, wie sie ausgeführt wird. Jede plötzliche Bewegung, deren Ursache man nicht kennt, erscheint unheimlich.

darüber nervös. Schon das Ticken einer Uhr in der schweigenden Oede der Nacht kann uns dann aufathmen lassen, das Schlagen ferner Glocken, das Geschrei des Hahns, das Bellen eines Hundes. Es ist Leben, reisst uns aus dem Nichts. Wir sind nicht mehr allein, nicht mehr vom Schweigen des Todes umgeben.

Dagegen ist nun ein starker Ton, dann Lärm u. s. w. anreizend, erregend. Wenn es auch blosser Lärm ist, so wirkt schon dieses Lautsein. Man kann das auf jedem Jahrmarkt bei den Schaubuden sehen. Je toller das Geschrei der Ausrufer, das Trommelgewirbel, Läuten, Schellenschlagen, das Brüllen der Thiere, desto aufgeregter, begehrlicher, wagender die Stimmung. Natürlich wirken diese niederen Erscheinungen des Tons nur auf die niedrigeren Seelen in vollster, wohlgefälliger Kraft. Für feiner organisirte Ohren ist solcher Lärm, alles Tosen und Schreien durcheinander, unangenehm. Das Ungeordnete, Unharmonische kommt zur Geltung und unterdrückt die Freude am Ton für sich.

Eintönigkeit ist, wenn wir unsere Hauptbegriffe an die Tonwelt legen, hässlich, Verworrenheit desgleichen. Es ist dasselbe, wie das Gekritzel der Striche. Die erste freiere Ordnung ist der Tact. Er hebt die Einförmigkeit und ordnet zugleich. Wir gewinnen weiter den Rhythmus, indem wir einen Wechsel im Ausdruck, im Verstärken oder Abschwächen, Aufsteigen oder Sinken des Tones erkennen oder eintreten lassen. Harmonisch wird dann das Miteinander der Töne in ihrer Gesetzmässigkeit, melodisch ihr Nacheinander.

Auch auf die Stimmen in der Natur lässt sich das Gesagte anwenden. Langanhaltender, immer gleicher Ton wirkt langweilig, wenn nicht beängstigend oder widerwärtig hässlich. Im ersten Fall macht er uns einen unlebendigen Eindruck; bei dem zweiten Fall fühlen wir wohl, von Anderem abgesehen, unser natürliches Maass, das Anhalten des Tons durch die Stimme, so überschritten, dass uns der Athem darüber ausgehen würde; durch diese Substituirung unseres Ichs werden wir beklommen und beängstigt. Langweilig ist auch die ewig gleiche Wiederkehr, z. B. das Gezirp des Regenpfeifers. Uebermässige Kürze erscheint unruhig, zerrissen, unter Umständen zitternd, ängstlich. Allzustarkes Anschwellen und Abtönen macht den Eindruck des Maasslosen. Es kann danach hässlich erscheinen, wie das Widerstrebende der Töne hässlich wirkt, und furchtbar. Erscheinen die Töne für uns maasslos, aber erfüllen sie in sich Maassforderungen, so werden sie erhaben. So der lange rollende Donner. Der Donnerschlag ist furchtbar. Ebenso kann man den Sturm nehmen: Lang anhaltende, gleiche Töne — Einförmigkeit, Langeweile, Traurigkeit, Beängstigung; nun plötzlich viele scharfe, kurze Stösse hintereinander — Unruhe, Zerfahrenheit; nun Anschwellen, die Kraft wächst und wächst — noch höher, noch höher — wo hinaus? wo endet das? es heult, pfeift, schrillt,

sausende dumpfe Schläge dazwischen — wir werden erdrückt; unsere Seele sinkt zusammen vor dieser Gewalt; Millionen von Schreckensgeistern scheinen entfesselt und Himmel und Erde ihrer Vernichtung anheimgegeben. Plötzlich Todtenstille! Die Stille wird dann das Maass. Danach ist die Wuth furchtbar, entsetzlich.

Vergeblich wäre hier der Versuch, die Tonwelt im Allgemeinen anzupacken. Nehmen wir nur das Wasser. Das tropft, das plätschert, murmelt, gurgelt, bollert; das brodelt, singt, rauscht, braust, grollt, das brandet, tost und brüllt — eine Fluth von Tönen. Und alle die Empfindungen dazu! Die Unruhe des kurzen Plätscherns, die Seelenstimmung durch das Klingen und Singen, Steigen und Fallen eines Springbrunnens, die zehrende Energie im Sturz des Wasserfalles; das Wuchtige, Kräftige der langanrollenden Welle, des tiefaufrauschenden Meeres; der Drang und Kampf, der Zerfall in dem Brüllen der Brandung.

Und wie nun das Lautwerden überhaupt schildern, das Summen, Schwirren, Klappern, Tönen, Klingen, Singen, Schallen, Sausen, Grollen, Donnern u. s. w. vom Schwirren des Insects bis zum Krachen des Vulcans, vom Wispern des Grases bis zum Geheul des Sturmes.

Luft und Erde erzeugen den Ton, wie Herder sagt. Der Vogel, das Kind beider Elemente, ist darum der Tonträger der Geschöpfe. Von der Erde empor, in den Zweigen sitzend, oder in den Lüften hängend, schmettert er sein Lied. In die Luft hebt sich sein Haupt, frei den Schall verbreitend. Das Wasser hat nur niedere Klangfähigkeit in sich. Es vibrirt zu langsam. So ist auch sein Reich stumm. Der Fisch kann höchstens einen schnalzenden Ton von sich geben. Der Schwan, der Segler der Wogen, trägt schon dessen Fluch der Stummheit. Selbst das Vogelgeschlecht, das mehr als er Luft und Wasser wechselt, hat keine schönen Töne, sondern knärrt, schnattert, quakt. Wie sollte es auch singen lernen am ewig gesprächigen und rauschenden, tosenden Meer.

Wenden wir uns zum Licht. Es ist Existenzbedingung. Ohne Licht kein Leben. Instinctiv begrüssen wir es daher mit reinem Wohlgefallen. Wir sind Lichtgeschöpfe, wie fast alle Thiere und Pflanzen, die wie wir schon im Dunkel verkommen, indem der Lebensprocess darin gestört wird. Pflanzen z. B. verlieren ihr Grün und werden farblos.

Dunkel ist uns verhasst für die Lebensthätigkeit. Nur für ein relatives Aufhören derselben im Schlaf ist gemindertes Licht uns angenehm. Aber die absolute Finsterniss, die Grabesnacht wird grässlich; sie gähnt uns an wie ein Abgrund des Nichts, in dem unser Sein aufhört. Wer je in einem unterirdischen Verliess war, oder in einer Höhle, wie etwa in der Baumannshöhle, der weiss, welches Schauergefühl uns beschleicht und das Herz umschauert, wenn die letzte Lampe ausgelöscht wird. Das Auge spannt sich an, einen, nur den schwächsten,

Schimmer zu suchen; kann es nichts entdecken, so sind wir in unserem Thun wie vernichtet. Der erste graue Schein der Dämmerung, und Todeslast ist von unserer Brust gewälzt. Wohl kann man sich daran gewöhnen, d. h. durch das Bewusstsein die instinctive Angst bezwingen, wie ja heutigen Tags Jeder durch die Tunnelfahrten der Eisenbahnen an sich selbst gewahrt. Schön aber wird die Lichtlosigkeit niemals.

Schön ist das Licht. Alles freut sich seiner. Mit ihm erwacht die Lebensfreude; vor ihm flieht die Angst. In seinem Begriff schon liegt das Freudige, Angenehme; das Lichte, Helle, Klare, Sonnige u. s. w. bezeichnet das Schöne, dem Traurigen und dem Hässlichen des Finstern, Trüben, Dunklen gegenüber.

Was sich des Lichtes nicht freut, das ist uns verhasst oder widerwärtig, oder im besten Fall komisch. Wenn uns schon stumme Thiere sonderbar erscheinen, so steigert sich dieses gegen lichtscheue und lichtlose bis zur vollen Empfindung des Gegensatzes. Alles, was sich darum zu viel in die Erde hinein verbirgt oder bei Nacht sein wahres Leben führt, ist schlimm angesehen und nicht blos von uns, sondern auch von vielen Thieren. Die Eule z. B. hassen sämmtliche lichtfrohe Vögel und verfolgen sie; augenlose Thiere sind unheimlich.

Aber betrachten wir einige Erscheinungsarten des Lichtes. Sternennacht! Dunkel ist die Welt, aber dort oben am Himmel glänzen leuchtende Punkte. Ihr Funkeln zieht uns zu sich hinauf. Von der dunklen Erde hinweg hebt uns die Sehnsucht nach dem Licht, das uns zugleich mit dem Troste erfüllt, dass die Nacht, das Schreckliche doch nicht ganz über uns hereingebrochen ist, dass es noch Licht, Lebensfreude giebt. Aber in Tausende von Sternen ist das Licht da droben zerstreut. So zertreut es auch uns; wir verschwimmen. Die Concentrirung unseres Ichs löst sich; milde, sehnsüchtige Stimmung bemächtigt sich unser, die durch den zitternden Glanz der Fixsterne noch weicher und unbestimmter wird. So wenden wir uns vom dunklen Irdischen hinauf zu dem himmlischen Trost, der uns aus der erhabenen Unendlichkeit entgegenleuchtet; so hat allen Völkern und Zeiten die Sternennacht für ein Schönes und Heiliges gegolten; so hat immer der Mensch in Sehnsucht und Trost nach dem Sterne geschaut, der durch die düstern Wolken glänzt.

Aber mehr als Lichtfreude leuchtet von dort oben zu uns: es ist Unendlichkeit, in welche wir sehen; es sind Welten über Welten, unermesslich, unausfliegbar selbst für unsere Phantasie. Die Schauer des Erhabenen erfüllen uns. Maasslos würde selbst der Gedanke, wenn nicht Alles dort oben seine Bahn zöge und uns auch dort die Harmonie, die Ordnung des Weltenraums das Gefühl des Furchtbaren in das des Erhabenen und Göttlichen wandelte. Nur der ungewohnte Komet mag uns erschrecken und mit Entsetzen erfüllen, indem er anscheinend die

Ordnung des Alls umgestossen zeigt und uns zuraunen will, dass ein Tag kommen könne, wo die göttliche Ordnung aus den Fugen ginge und die Willkür und das Chaos über den Kosmos hereinbrechen könnten.

Der feste Planet wirkt concentrirender in seinem ruhigen Schein. Es ist nicht mehr die verschwimmende, zitternde Sehnsucht, sondern ein stiller, ruhiger, gleichmässiger Zug, der uns zu ihm zieht. Stärker tritt dies hervor beim Mondlicht. Von seiner Sichel, die uns Planeteneindruck macht, bis zum Vollmond verstärkt sich der Eindruck und verändert sich. Hinauf wenden sich unsere Blicke zu dem grossen, festen, den Himmel beherrschenden Lichtpunkt, der im ruhigen, gedämpften Glanze dort oben wallt. Tag und Nacht sind gegen einander aufgehoben — verschwimmender Schimmer lagert dämmernd, nebelhaft über Himmel und Erde. Es ist Lichtfreude und Dunkelgefühl — ein Verfliessen, Verdämmern mit tiefen Schatten darunter, ein Ueberleuchten und Beglänzen. So schwimmen wir selber in leise durcheinander fliessenden, träumerischen Gefühlen —

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Breitest über mein Gefild
Lindernd Deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Ueber mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud' und Schmerz
In der Einsamkeit. (Goethe.)

Dies gilt vom ruhigen Lichte des Mondes. Sehen wir aber seinen dämmrigen Silberblick auf bewegte Gegenstände fallen, so wird seine weiche Ruhe zitternd unruhig. Welch ein Wechsel auf der Wasserfluth, welche Unruhe, wo er auf wehende Bäume scheint. Hier giebt das Nebelhafte, Unbestimmte mit dem überschnellen Wechsel Eindrücke, die sich vom Sonderbaren, Zauberischen, Feenhaften zum Schauerlichen, Gespenstischen steigern.

Der Stern wirkt tröstend, Hoffnung erregend. Der volle Mond giebt Beruhigung, indem sein Schein uns vor dem Schlimmsten der Nacht sichert.

Die Nacht ist vorüber. Mond und Sterne erbleichen. Dämmerung, in der Ungewissheit ihres Lichtes phantastisch, erfüllt die Welt. Am Himmel beginnen die ersten, lichten Vorboten des Tags. Ein Drängen, Sehnen nach dem, was da kommt, wird wach. Durch die ganze Natur

spürt man Aufregung. Die Blumen erschliessen sich, die zur Nacht ihre Kelche geschlossen hatten. Unruhig werden die Thiere, namentlich die Luftkinder, die sensible Vogelwelt. Alles beginnt in seiner Sprache den Morgen zu begrüssen. Selbst der Wind scheint nicht mehr schlummern zu können und rauscht von Kühle der Wärme entgegen. Und nun steigt unter dem Jauchzen der Schöpfung das Tages-, das Lebenslicht wieder herauf.

Nun ist die Furcht verbannt —

> Es lebet und freuet sich
> Was da athmet im rosigen Licht.

Das Sonnenlicht ist gleichsam stete Lebenskraft. Zu hell, zu blendend kann es aber darum auch überreizend wirken und durch die Ueberspannung unserer Nerven empfindlich und schädlich werden. Dabei aber hat es durch seine Vertreibung jeglichen Dunkels etwas Verstandesgemässes, das sich bis zur Nüchternheit steigert. Es zeigt Alles scharf, bestimmt; lässt nichts verschwimmen, vernothwendigt dadurch kein Hinzudenken, kein Träumen. So setzt es die Phantasie ausser Thätigkeit und kann etwas Nüchtern-Arbeitsames bekommen.

[Ich will hierbei für das Naturschöne allgemein auf Vischer's Aesthetik verweisen, dessen Buch über das Naturschöne womöglich Jeder lesen sollte. Eine Fülle der feinsten und schärfsten Bemerkungen ist darin zusammengedrängt, ohne dass philosophische Manier den weniger Geübten abschreckte. Sodann auf die Aesthetik Köstlin's und dessen eingehende und liebevolle Behandlung dieses ganzen Abschnittes.]

Anders als das Erwachen des Tages wirkt sein Ausgang. Der Gedanke an das Dunkel stimmt uns wehmuthsvoller, wenngleich der Körper nach der Anspannung des Tages sich nach Abspannung und somit nach Schwächung des aufregenden Lichtes sehnt. In die Befriedigung also, dass der Schlaf uns nun wieder erquicken soll, mischt sich instinctive Trauer um das Hinabsinken des lichtbringenden Gestirns, dessen Glanz, nachdem es so mächtig die Welt durchstrahlt, nun verschwimmt, erblasst, stirbt.

Auch das Schöne muss sterben, so spricht es da wohl in unserer Seele, oder der Untergang des Erhabenen tritt uns im Sonnenuntergang mit seinen tragischen Empfindungen entgegen.

Das Licht ist so sehr Lebensbedingung, dass wir leicht jeden Wechsel wie ein Erlöschen ansehen und dadurch unser Wohlgefallen verlieren. Das stete Ausströmen des Sonnen-, Monden-, Sternenlichts, jedes Lichtes überhaupt wird uns darum erst in langen Zeiträumen eintönig. Erst nach dem langen Tag verlangen wir Ruhe, darum Abnahme des Lichtes; erst viele Sonnentage lassen uns wohl einen Wechsel durch Wolkentage wünschen. Doch ist hier die Forderung

durch noch ästhetisch wirksam, dass sie uns die Maassstäbe nimmt, die das Licht gewährt und somit leicht Eindrücke des Gewaltigen, Ungeheueren, ja Furchtbaren erzeugt. Alles erscheint da grösser, tiefer —

> Es schlug mein Herz: geschwind zu Pferde!
> Es war gethan, fast eh' gedacht;
> Der Abend wiegte schon die Erde
> Und an den Bergen hing die Nacht.
>
> Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
> Ein aufgethürmter Riese da,
> Wo Finsterniss aus dem Gesträuche
> Mit hundert schwarzen Augen sah. (Goethe.)

Wenn wir das Licht betrachten, wie es auf Körper trifft, so sehen wir dasselbe entweder eingesogen, zurückgeworfen oder durchdringend. Je mehr das Licht verschluckt wird, desto mehr wird sein aufregender, Leben erweckender Eindruck schwinden. Das zurückgeworfene Licht, der Glanz wird den Lichteindruck bewahren. So z. B. der Metallglanz, der Meeresschimmer. Je heller, je lebensvoller, bis zum Ueberreiz, der Eindruck. Im durchsichtigen Körper, in den das Licht sich versenkt, und den es durchstrahlt, haben wir gleichsam das Licht selbst verkörpert. So z. B. im Krystall, im Diamanten, im Thautropfen, im Menschenauge. Unsere Lichtfreude übertragen wir auf den Körper.

Trifft das Licht auf einen nicht durchsichtigen Körper, so wirft dieser Schatten. Auf einen nicht durchaus glatten, ebenmässigen Körper fallend, muss also das Licht einen Wechsel von Licht und Schatten erzeugen. Dadurch modellirt es. Licht und Schatten zeigen uns Körperlichkeit. Hier tritt nun die Anforderung des Wechsels in ihre vollen Rechte. Wenn wir die stete Ausströmung eines Lichtes schön finden, so finden wir doch nicht den gleichmässigen wechsellosen Lichteindruck der Körper schön. Zu grosse Gleichmässigkeit einer Beleuchtung ohne Schatten, d. h. ohne Wechsel, wird monoton und ermüdend. Man denke nur an grosse glatte, beschienene Wände.

Wenn Licht mit dem Dunkel in einander verschwebt entsteht Helldunkel (clairobscur). Die Lebensfreudigkeit ist hierin vereint mit dem Beruhigenden, Träumerischen, Geheimnissvollen; die Kraft der Helle wird gedämpft durch das Verlieren ins Dunkel. Mit dem Licht schreiten wir darin gleichsam forschend ins Dunkel, ohne Furcht davor zu empfinden, weil wir immer wieder in den hellen Ruhepunkt zurückkehren können. Gedanken, Träume, Vermuthung, Spannung auf ein Unbekanntes gehen dabei in einander über.

Helldunkel, könnte man sagen, gleicht somit dem Humor. Verschwimmenden, unbestimmten Charakteren wird es am meisten zusagen, obgleich sich auch gewaltige Kraft darin entfalten lässt.

Reflex, der entsteht, wenn ein
Schattenparthien wirft.

er, wie der Sonne, des Mon-
tens weh. Bei Sonnen- und
Kerzenlicht und macht seinen
Licht macht darum einen
erleuchteten Tanzsaal, in

trachten.
rechung untersuchen.

treit. Die Newton'sche
nder gegenüber. Nach
zusammengesetzt, die
cht in die Regenbogen-
te, Violett die grösste
gen in der Secunde,
Roth, Orange, Gelb,
: Carmin, Zinnober,
au, Indigo, Violett,

u als die Grund-
lassen, z. B. Gelb
ären diese Drei-
e des Spectrums
z. B. mindestens
weil Blau und
könnten.

chaft noch die
en.

ie des Lichts
und Dunkel.
hes sich er-
leuchtender
gesteigert
e Violett.
das Blau
rz schon
Farben
d Gelb
durch
h alle
örper
durch

dessen vollständige Verschluckung. Weiss, wenn das Sonnenlicht unverändert zurückgeworfen wird. Werden Strahlen eingesogen und nur eine bestimmte Lichtbrechung, z. B. Roth zurückgeworfen, so erscheint uns der Körper in der zurückgeworfenen Farbe, also hier roth.

Die ästhetische Erklärung der Farben macht sich nun, wie man bekennen muss, nach der Goethe'schen Theorie am leichtesten, wiewohl diese bekanntlich von den Physikern verworfen wird.

Weiss ist Licht, Freude; Schwarz Dunkel, Trauer. Getrübtes Weiss giebt Gelb; es macht einen aufregenden, anregenden Eindruck. Es ist in seiner Reinheit munter, reizend, warm, behaglich. Das Dunkel erhellt, giebt Blau; folglich bekommen wir einen gemildert-niederschlagenden, wohl einen beruhigenden, abspannenden Eindruck. In höchster Reinheit wird Blau gleichsam ein reizendes Nichts. Blau giebt danach ein Gefühl der Kälte, sowie es uns auch an Schatten erinnert. Zimmer, die rein blau austapezirt sind, erscheinen gewissermaassen weit, aber eigentlich leer und kalt. Gelb und Blau vereint geben in ihrer höchsten Steigerung Roth. Es hat Ernst, Würde vom Blau, Huld und Anmuth vom Gelb. Im Purpur ist es ernst und prächtig. Grün wird durch eine einfache Vermischung von Gelb und Blau hervorgebracht; halten sich beide Farben das Gleichgewicht, so dass keine vor der anderen bemerklich ist, so ruht das Auge und das Gemüth auf diesem Gemischten wie auf einem Einfachen. Man will nicht weiter und kann nicht weiter. Im Rothgelb ist das Gelb an Energie gewachsen durch die Verdichtung und Verdunkelung; die Farbe erscheint mächtiger, herrlicher; sie giebt das Gefühl von Wärme und Wonne. Gelbroth steigert über das Rothgelb hinaus den Eindruck bis zum unerträglich Gewaltsamen. Es erfreut Naturmenschen in ihrer gesunden Energie, z. B. Kinder; es beunruhigt und erzürnt aber auch, z. B. den Stier.

Die Farben der Plusseite sind Gelb, Rothgelb (Orange), Gelbroth (Mennig, Zinnober). Sie stimmen regsam, lebhaft, strebend.

Die Farben von der Minusseite sind Blau, Rothblau (Lilla) und Blauroth. Sie stimmen zu einer unruhigen, weichen und sehnenden Empfindung. So Goethe.

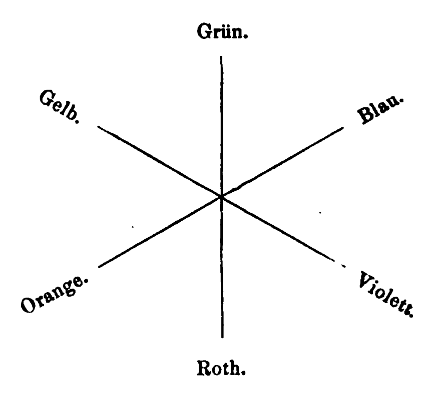
Weiss und Schwarz behält auch nach der Newton'schen Theorie seinen Character. Hören wir Oersted darüber: Roth wird durch die grössten Lichtwellen hervorgebracht und hat die grösste Wärme. Diese Farbe wirkt stark auf das Auge, wird dadurch ermunternd, gesteigert aber auch beunruhigend.

Orange hat weniger Wärme, aber grössere Lichtstärke, ist dadurch belebend, beunruhigend, prachtvoll. Gelb hat weniger Wärme, aber grössere Lichtkraft, ist klar, munter und milderweckend. Jeder Schmutz zieht es jedoch ins Widerliche. Grün giebt Gleichgewicht in

darum das Roth ins Violette spielend, das Gelb ins Grüne schimmernd. Ebenso sucht es bei Roth- und Blau nach Gelb, bei Blau und Gelb nach Roth.

Die Mittelfarben Grün und Violett, Violett Orange, Orange Grün zeigen uns bei ihrer Zusammenstellung die Lichtfarbe, aber geschwächt, verwischt. Sie sind darum characterlos.

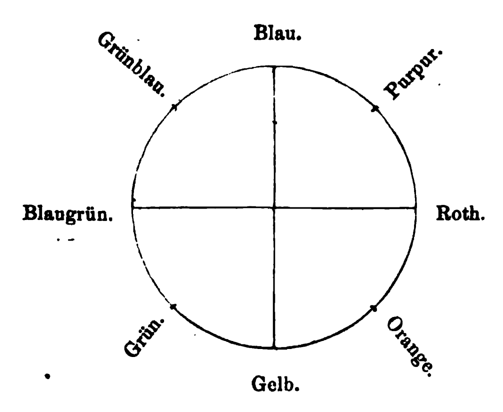
Je zwei Farben unserer Zeichnung nebeneinander ermangeln der Ergänzungsfarbe, z. B. Gelb-Grün entbehrt Roth, ebenso Blau und Grün; Blau-Violett hat kein Gelb u. s. w. Die Farben liegen sich zu nah, heben sich nicht genug gegen einander ab, schaden sich also. Sie sind darum leicht unangenehm. Die Natur freilich zeigt uns viele Erscheinungen der Art, die uns doch wohl gefallen, z. B. in Blumen Gelb und Grün, Grün und Blau. Hier treten aber durch Glanz und Formen viele andere wohlgefällige Eindrücke zu dem unangenehmeren,



so dass dieser für uns verschwindend klein wird. Uebrigens durch Hagebuchenhecken einen blauen Sommerhimmel ansehen, hat etwas unendlich Oedes, Langweiliges. Eine grüne Wiese voll Butterblumen ist ein idyllischer, aber kein besonders feiner ästhetischer Genuss. Durch das Walddach den Himmel zu betrachten ist angenehm; jedoch werden dabei eine Menge Zwischentöne durch die Farben der Stämme, Aeste und Zweige und durch Schatten wirksam.

Dagegen verwirft Brücke (Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe. Leipzig. Hirzel 1866) durchaus die Farbenkreise, in denen, wie in dem angeführten geschehen, Roth, Blau und Gelb im gleichseitigen Dreieck eines Kreises gegenüber stehen. Ein daraus gezogenes Zusammenstellen der Farben zum Weiss entbehre aller physiologisch-optischen Begründung. Brücke giebt das auf p. 125 angeführte Schema.

Zwischen Blau und Purpur Violett; zwischen Purpur und Roth Carmin; zwischen Gelb und Grün Grüngelb u. s. w. Man sieht sogleich die grosse Veränderung, die sich daraus ergiebt. Hier stehen Blau und Gelb statt Gelb und Violett wie im ersten Kreis einander gegenüber und bilden Complementärfarben, d. h. geben Weiss. Statt Roth



und Vollgrün bekommen wir Roth und Blaugrün; dagegen Vollgrün (Grasgrün) und Purpur u. s. w. Wir müssen hier aber auf das wichtige Werk Brücke's selbst verweisen. Auch in ihm zeigt sich wie oft, dass je tiefer das Eindringen, desto grösser die Schwierigkeiten werden und eine befriedigende Antwort auf Fragen, welche den Meisten spielend leicht erscheinen, die grössten Schwierigkeiten bietet.

Man hat nun vielfach versucht, die Harmonie der Farben so gesetzmässig zu machen, wie die Harmonielehre der Musik (Unger, Adams, Rauth u. A.). Namentlich hat Unger dies gethan. Seine interessanten Untersuchungen kann ich hier nicht darstellen. Genug, dass er nach den Schwingungen der Töne und der Farben folgende Gleichstellung macht: Carmin = C, Zinnober Cis, Mennig D, Orange Dis, Gelb E, Gelbgrün F, Blaugrün Fis, Blau G, Indigo Gis, Violett A, Lilla B, Purpur H. Diese Farben behandelt er nun nach musikalischen Gesetzen, bekommt also Moll- und Durfarben, hat Terzen, Quintenaccorde u. s. w.

Die Gesetzmässigkeit der Farben vollständig zu finden und nicht blos bei den Complementärfarben stehen bleiben zu müssen, wird sicherlich gelingen. Mit der Musik zu wenig vertraut, kann ich über Unger's Lehre nicht aburtheilen. Nur Eins möchte ich bemerken: Schwingungen liegen den Farben, wie den Tönen zum Grunde, aber diese unendlich verschiedenen Grade einander so gleich zu stellen, wie

Unger thut, erscheint mir gewagt. Einige Grundgesetze, so liesse sich vermuthen, sind dieselben, aber dass sich die Erscheinungen des Klanges und Lichtes gleichsam decken sollten, diese Annahme hat etwas Widerstreitendes.

Brücke verwirft a. a. O. jede Theorie, welche auf Vergleichung mit der Musik hinausläuft, welche eine Harmonie der Farben nach Analogie der Harmonie der Töne statuirt. Ueber die Zusammenstellung der Farben habe er kein allgemeines Gesetz gefunden, und führt er nur eine Reihe von Verbindungen an, welche erfahrungsgemäss gefallen. Beispielsweise hier einige Drei-Zusammenstellungen, welche nach ihm gefallen: Roth, Blau, Gelb, namentlich als Gold; Purpur, Cyanblau, Gelb (Paul Veronese's Lieblingsfarben); Roth, Grün, Gelb; Orange, Grün, Violett. Er betont, dass überhaupt ein festes Gesetz für den Künstler nur bedingte Geltung habe. Wo die Farben für sich zusammengestellt werden, müssen sie natürlich streng nach ihrer Harmonie geordnet sein, um zu gefallen. Beim Kunstwerke wiegt allerdings diese innere Ordnung mit, aber ein höheres, auf das Ganze bezügliches Gesetz überwiegt. Der Künstler kann absichtlich disharmonische Farben gebrauchen wollen oder gebrauchen müssen. Doch gilt hier Aehnliches, wie bei den Tönen, in der Poesie u. s. w.: das Disharmonische darf nur Ausnahme sein. Eine Farbenharmonie-Lehre bleibt ein begehrenswerthes Ziel; eine gültige, jeder Prüfung Stand haltende Theorie zu finden — hoffentlich wird es uns in nicht zu langer Zeit gelingen!

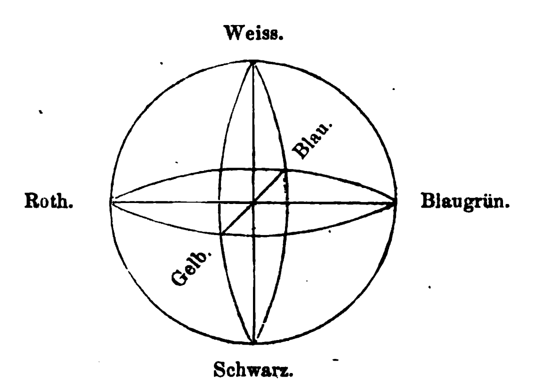
Jede Farbe kann nun heller oder dunkler erscheinen. In ihrer Concentrirung liegt ihre grösste Energie. Verblassend erscheint sie schwächlicher, sich vertiefend nähert sie sich mehr und mehr dem Eindrucke des Dunklen, geht also vom Beruhigenden bis zum Traurigen.

Brücke giebt zur Anschauung folgende Zeichnung (S. 127). Das Ganze als Kugel gedacht. Nach den Polen Schwarz und Weiss verdunkeln oder erhellen sich alle Farben bis zum reinsten Schwarz oder Weiss. Der Abtönungen sind natürlich unzählig viele.

Die Kraft der Farben steht nicht in gleichen, sondern in proportionalen Verhältnissen. Blau, Roth, Gelb stehen im Verhältniss des goldenen Schnittes. Drei Theile Gelb also haben dieselbe Leuchtkraft wie fünf Theile Roth und acht Theile Blau. Wer näher mit der interessanten Farbenwelt, namentlich mit deren practischer Anwendung sich vertraut machen will, den verweisen wir auf Semper's Stil, auf Goethe's Farbenlehre und den citirten Oerstedt: Geist in der Natur, sowie auf Chevreuil und die oben Angeführten.

Der heutigen Tages wieder mehr erwachende Farbensinn, gegenüber den letzten grauen, schmutzigfarbenen Modejahren, liess diese längere Farbenbesprechung wünschenswerth erscheinen. Freilich Manches wird jetzt in grellen Farben den Augen geboten, was ziemlich

ohrfeigenmässigen Eindruck auf sie macht. Wenn Grün und Blau für geschmacklos galt, so ist Roth und Violett nebeneinander jetzt modisch. Aber mag es sein! Genug vor der Hand, dass wir doch volle Farben zu sehen bekommen nach all dem Staub- und Schmutzgeschmack! Nur erst wieder wirkliche Farben, dann wird auch der Farbensinn gewinnen. Schwarz ist farblos. Daher passt es zu allen Farben. Durch-



aus glanzlos z. B. als Krepp drückt es tiefe Trauer aus; indem es eine Lücke gleichsam veranschaulicht, bezeichnet es den Tod. Es beansprucht mit einigem Glanze wenig oder Nichts, sagt Nichts. So ist es recht die Farbe der Zeit, die in der Zurückhaltung das erste Erforderniss der Noblesse sieht. Blasirtheit im rothen Gewand ist eine Lächerlichkeit, aber zum schwarzen Frack passt Blasirtheit vortrefflich. Tragt Euch farbiger, lichtfroher und lichtkräftiger und Ihr werdet wieder fröhlicher sein oder werden!

2.

Die vier Elemente.

Wir wollen dem gewöhnlichen Gebrauche folgen und die sogenannten vier Elemente mit Rücksicht auf die Aesthetik in Kürze betrachten.

Das Wesen der Luft erblicken wir in ihrer Klarheit, Durchsichtigkeit, die uns ja ein Hineinsehen in die Unendlichkeit des Weltenraums gestattet, in ihrer Empfänglichkeit für das Licht. Wo wir sie unrein, brodig sehen, haben wir deshalb nicht den wohlgefälligen Eindruck. Wesen und Erscheinung entsprechen einander nicht. Wir fühlen die Luft durch ihre Bewegung. Ihre Farbe erblicken wir gleichsam im blauen Himmel; in ihr Reich gehört ferner, nach Wasser und Feuer hinüber vermittelnd, die Wolke mit Regen und ihren electrischen Flammen. Vom linden Anhauch wächst die Bewegung der Luft bis zum Orcan. Als Sturm wird sie furchtbar, ja wohl grausig, weil der ungeheuren wüthenden Kraft der Stoff zu mangeln scheint, da wir nicht das Bewegende selbst, die Ursache, sondern nur die Wirkungen sehen können. Diese geisterhafte Gewalt, ohne Maass, scheint Alles niederwerfen zu wollen. Dazu kommt nun die Tonwelt. Das Sausen, Pfeifen, Schrillen, diese Flügelschläge, dies Aufheulen und Grollen der Natur, das betäubend auf uns einwirkt.

Wenn der Sturm ästhetisch gewaltsam ist, so erscheint wohl das erhaben, was ihm ruhig trotzt. Die Menschenseele vermag ihm gegenüber den Sieg zu erringen, auch wenn er mit der Meereswuth vereint dahertobt. Der Seemann am Steuer im Sturm, der ruhig und kühn das Schiff lenkt, das ist ein Anblick für Götter.

> Aber aus der dumpfen grauen Ferne
> Kündet leise wandelnd sich der Sturm an,
> Drückt die Vögel nieder auf's Gewässer,
> Drückt der Menschen schwellend Herz danieder,
> Und er kommt... Vor seinem starren Wüthen
> Streckt der Schiffer klug die Segel nieder;
> Mit dem angsterfüllten Balle spielen
> Wind und Wellen.
> . . . .

Doch er stehet männlich an dem Steuer.
Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen;
Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen:
Herrschend blickt er auf die grüne Tiefe,
Und vertrauet, scheiternd oder landend,
Seinen Göttern.... (Göthe.)

Die Sprache der Winde ist nach ihrer Heimath verschieden. Der Süd spricht anders als der Nord, der Westwind weint und klagt, der Nordwind tost dumpf, der trockene Ost heult. Man lese darüber die Enträthsler der Natur, einen Homer, Shakespeare, Göthe, einen H. Heine, Lenau, Lingg u. A. Für den Nordwind z. B. giebt Heine die originelle Schilderung in „Nacht am Strande“:

Sternlos und kalt ist die Nacht,
Es gähnt das Meer;
Und über dem Meer, platt auf dem Bauch,
Liegt der ungestaltete Nordwind,
Und heimlich mit ächzend gedämpfter Stimme,
Wie'n störriger Griesgram, der gut gelaunt wird,
Schwatzt er in's Wasser hinein,
Und erzählt viel tolle Geschichten,
Riesenmärchen, Todschlaglaunig
Lacht er und heult er,
Und dazwischen, weitschallend,
Beschwörungslieder der Edda,
Auch Runensprüche
So dunkeltrotzig und zaubergewaltig,
Dass die weissen Meerkinder
Hochaufspringen und jauchzen
Uebermuth berauscht. —

Wir sehen die Luft gleichsam im Himmelsblau und im Duft der Gegend. Hier kann sie sich klarer oder trüber zeigen, wonach die Gegend und die Dinge schärfer, fester und sicherer umrissen, also mehr gezeichnet, plastischer erscheinen oder verfliessender, nebelhafter. Beides kann je nach unseren Stimmungen und Anforderungen wohlgefällig wirken, wie beim Lichte auseinandergesetzt worden. Der zum Nebel ballende Dunst kann durch sein phantastisches Verschleiern und dadurch, dass er uns jeden Maassstab nimmt, den bedeutendsten ästhetischen Eindruck hervorbringen. Ein Nebeltag — ziehende Nebel — in den Bergen und Ossians Erscheinungen schwimmen riesig in den Nebeln und Wolken durch die Bergwelt!

Am ausgeprägtesten zeigen sich die Luftgestaltungen in den Wolken. In ihnen beginnt gleichsam der Uebergang aus dem Zerfliessenden, Gestaltlosen zum Gestalthaftigen, Festen. Göthe hat nach Howard folgende Bezeichnungen für verschiedene Wolkenbildungen eingebürgert: Stratus, die ziehenden Nebel und Wolkenstreifen über Sümpfen wie an den Bergen; Cumulus, die aufgethürmte Wolkenmasse mit

eigener Bewegung; Cirrus, die gelockter Baumwolle gleichenden Wölkchen (Schäfchen); Nimbus, die grosse, düstere, gewitterhafte, über weite Landbreiten sich hinwälzende Wolke; Paries dann die Wolkenwand am Horizont.

Im Allgemeinen stimmt die klare und leicht bewegte Luft heiter. Bedeckte Luft, der einödige trübe Himmel drückt uns, ja kann schliesslich bleiern auf uns lasten. Schon dadurch, dass er das Licht schwächt oder nimmt, dass er das Leben der Gegenstände durch die Aufhebung von Licht und Schatten stört, raubt er uns das Wohlgefallen, wenn er nicht gerade als Wechsel nach allzulanger Heiterkeit des Himmels uns erfreuen sollte. Wolken im Wind machen leicht unruhig durch den ewigen Wechsel der Gestaltungen. Sie können anregend, phantastisch-wohlgefällig sein, aber auch, wie gesagt, unruhigen, ja zerfahrenen, zerwühlten Eindruck machen, wenn sie in krausen, wirren, ausdruckslosen Fetzen ziehen, wie z. B. häufig bei den milchigen Wolken des Föhn's zu sehen. Die Erhabenheit des Cumulus, wenn er herrliche, vom Dunkel zum reinsten Weiss sich aufthürmende Massen bildet, ist bekannt. Die Wolke macht den Eindruck des Furchtbaren, wenn sie ihren luftartigen Charakter verliert und gleich einer schweren, Verderben bringenden Decke sich über die Gegend lagert oder gleich einer undurchdringlichen Wand heranzieht. Hässlich wird die Wolke, wenn sie eintönig ist, ohne furchtbar zu sein, wenn jedes luftige, leichte Spiel der Formen ihr fehlt. Komisch kann sie sein durch die sonderbaren Gestaltungen, die sie wohl annimmt und durch welche sie die Phantasie herausfordert. Es ist, als ob die Natur sich in dem leichten Stoff versuche, ob sie Berg- oder Thiergestalten oder dergleichen wohl zu Stande bringen könne. Auf ihre Erscheinungen hinsichtlich der Farbe, also im Morgen- und Abendroth etc. kann ich hier nicht näher eingehen. Der Hinweis möge genügen.

Eine Haupterscheinung des Feuers ist schon beim Licht behandelt worden. Dieses, die Farbe, die leichten, wallenden Bewegungen erfreuen uns. Die Form ist eine pyramidalisch emporstrebende. Die verschiedenen Farben und das Helle, Dunkle, Schmutzige derselben sind nach der Farbenlehre zu betrachten. Unheimlich kann das Feuer durch die Lautlosigkeit erscheinen; furchtbar wird es durch seine Zerstörungskraft, hässlich, wenn sein lichter, heller Glanz getrübt und beschmutzt erscheint. In sich zeigt die Flamme eine Art Gliederung durch die verschiedenen Farbenstufen; über wallende oder zackige Umrisse kommt sie äusserlich noch nicht hinaus zu einer Formengliederung; sie bleibt in der Pyramide stecken. Die helle Flamme ist Symbol des Reinen, sich vom Irdischen Läuternden.

Das Wasser zeigt flüssige Bewegung in geschwungenen Linien, den schon erwähnten Wellenlinien. Unbewegt bietet es einen glatten Spiegel dar. Weiter entzückt es uns durch seine Empfänglichkeit

Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd. (Goethe.)

Bild der Vernichtung und des unwiderstehlichen Schicksals, Du bist auch Bild des in ewigem Wechsel stets neuen unvergänglichen Lebens!

Bewegung, Reiz der Linien, Licht, Musik der fallenden Tropfen, Alles das vereint der Springbrunnen im hohen Grade.

Der Teich, der kleine See ist bei grosser Klarheit wohl das Auge der Gegend genannt worden. Durch Dunkelheit kann er aber auch beunruhigend wie ein Abgrund erscheinen. Selbst die Pfütze kann in dieser Hinsicht dämonisch wirken, durch die Verhältnisslosigkeit ihrer zu überschreitenden Kleinheit gegen die unendliche Tiefe, die wir darin erschauen. Die Tiefe des ganzen Himmels starrt uns daraus entgegen. Und es schwindeln die Sinne, als ob man hinein fallen könne.

Der umschlossene See hat etwas Heimliches, Beruhigendes, dann aber auch als Kesselsee leicht etwas Einengendes, Drückendes. Ein hindurchfliessender Fluss oder ein Abfluss ändert natürlich diesen Eindruck. Wir fühlen uns, wenn wir ihn sehen, mehr mit der Welt verbunden.

Der flachrandige, in Moor verlaufende See ist unendlich traurig und öde. Wir sind durch nichts concentrirt. Höchstens das bewegliche, haltlose Rohr hemmt den Blick, indem es ihn durch sein Einerlei ermüdet und durch Schwanken zersplittert. Der seichte Wasserspiegel kommt überdies nicht zu einer regelmässigen Wellenbewegung. Die Wellen kräuseln nur kurz und wirr.

Der grosse See, wie ein Gardasee, Bodensee, ist durch seine Wassermenge imposant. Doch sieht man ihn gerne belebt. Ausserdem wird er bei schlechter Farbe und trübem Himmel leicht einödig, wüstenmässig.

Und Du o Meer! Was sagt man von Dir und Deinen unerschöpflichen Erscheinungen! Wie Du nun so langweilig, grau und öde liegst, nun träumerisch blaust und nun durch alle Eindrücke bis zum Furchtbarsten Dich zeigst. Deine Ruhe, Dein Glanz, Deine Schönheit, die Erhabenheit, die Wuth, die Schrecken — wer kann sie schildern! Roll an, tiefblauer Ocean, roll an! singt Byron und bricht dann aus in die Worte:

Glorreicher Spiegel, wo das ew'ge Walten
Im Wetter sich verklärt! — zu allen Zeiten
Bewegt und still — im Hauch — im Sturm — am kalten
Beeisten Pol, wie in des Südens Weiten!
Nachtdunkles, heilges Bild der Ewigkeiten! —
Endlos! — Des Unsichtbaren Widerschein!
Selbst Ungeheuer, die im Abgrund gleiten,
Verdanken Deinem Schleime blos ihr Sein!
Du rollest unerforscht — gewaltig und allein! — —

Ueber des Meeres Erhabenheit oder Furchtbarkeit brauche ich kein Wort zu verlieren. Unendlich erscheint seine Fläche, unergründlich seine Tiefe, unwiderstehlich seine Macht. Die stolzen Werke des Menschen, die Schiffe, wirft es gleich Nussschaalen auf seinen empörten Wogen.

Die Erde haben wir nach ihren Theilchen und ihren Massen zu betrachten. Ueber die Theile wollen wir schnell hinweggehen. Wie der feste Wassertropfen als Eis schon sich krystallinisch gestaltete, so durchschnittlich auch die Theilchen des Erdkörpers. In der Krystallisation zeigt sich die Ordnung seiner Materie zuerst ausgesprochen und zwar als starre mathematische Ordnung. Begrenzung, Regelmässigkeit, Symmetrie, Proportion etc. tritt an den Krystallen hervor. Sie gewinnen durch die scharfe Begrenzung etwas Eigenartiges, Eigenlebiges. Als Theilchen stehen uns darum die ausgebildeten Krystalle am höchsten; sie erscheinen uns als gesetzmässig in ihrer Gestaltung und unseren Vernunftgesetzen entsprechend, also schön, namentlich wenn sie durch Glanz oder Durchsichtigkeit und Farbenreiz auch die Lichtfreude in uns erregen. Meistens können sie als Theilchen wegen ihrer Kleinheit nur einen kleinlichen Eindruck machen. Das Eigenartige, Lebendige ihrer Form bei ihrem anscheinenden Todtsein erweckt übrigens leicht den Eindruck eines unaufgelösten Räthsels, des Wunderbaren. Daher so häufig der Aberglaube, der den Krystallen, insbesondere den glänzenden Edelsteinen, magische Kräfte zuschreibt. Das Formlose, Zerfallende erscheint für die Erdbestandtheile den Anforderungen widersprechend und somit hässlich. Der Schutt, das sogenannte Grusige, ist uns unangenehm. Die Erde soll uns tragen, soll fest sein, aber nicht breiig, durchweichend. Die Festigkeit macht also bei ihr einen ästhetisch angenehmen Eindruck. Feste, krystallinische, glänzende und ausserdem das Tonleben durch Klang verkündende Körper gelten uns daher für die schönsten. Gold z. B. hat Festigkeit, reine Farbe, sehr schwer zu trübenden Glanz, Krystallform, Klang. Der Diamant hat wie alle Steine weniger Klang, aber die grösste Festigkeit, Glanz, Farbenpracht. Marmor hat Festigkeit, Farbe, feine Krystallisation, Glanz, Lichtempfänglichkeit bis in gewisse Tiefe. Granit hat mehr Unruhe der Farbe, keine Lichtempfänglichkeit wie der Marmor etc. — Jeder mag sich danach die ästhetischen Bedeutungen der verschiedenen Erdbestandtheile selber suchen.

Während die Wassertheilchen in einander verschwimmen, behalten die Erdtheile ihre Eigenartigkeit. Wo sie grössere Körper bilden, fallen diese unter die von uns aufgestellten Gesetze und können danach die verschiedenartigsten Eindrücke, schöne, hässliche, langweilige, komische etc. erzeugen. Diese Formationen aber eingehender zu besprechen, ist hier kein Raum. Den Wissbegierigen müssen wir auf die Geologie verweisen.

Sehen wir die Erdoberfläche an, so fehlt der Ebene der volle Ausdruck der Körperlichkeit, indem wir auf ihr nur Länge und Breite, aber keine Höhe sehen. Ausserdem mangelt ihr der Wechsel. Sie ist einförmig. So kann sie gross, unendlich erscheinen, stets aber wird sie Etwas zur vollen Befriedigung vermissen lassen, was ihr den Eindruck eines Mangelhaften giebt und eine Trübe, eine gewisse Melancholie erweckt. Die Ebene hemmt nirgends unsere Blicke, fesselt, concentrirt nicht. Ungebundenheit, dann der Drang, weiter zu streben, mit den Wolken, die drüber ziehen, mit den Winden, die drüber jagen, weiter zu wandern, ist ihr eigenthümlich.

Niedere Anschwellungen, wie gutes Ackerland sie wohl zeigt, können reizvoll sein durch Wechsel, aber sind häufig auch unendlich traurig, beschränkend. Ihre Höhen steigen allmälig an, ihre Formen sind meistens verschwommen, nicht scharf, wie wir die Erdformation wünschen; so umschliessen sie uns, die Aussicht hemmend, ohne Interessantes zu zeigen. Solche Gegenden stumpfen leicht den Menschen ab und machen prosaisch, gewöhnlich. Hügelland bietet den Anblick ausgeprägter Körperlichkeit und erfreut durch Wechsel des Ebenen, Anschwellenden, Steilen. Es umschliesst uns eng im Thal, aber vom nächsten Hügel oder vom Berge eröffnet es weite Aussicht. Die Quellen und Bäche darin, die Adern der Gegend, fliessen meistens munter. Diese Landschaften haben etwas Gemüthliches, Lustiges, Reizendes und doch Heimliches.

Das Gebirg wird zum Himmelswall. In Alpenbildung zeigt es die grossartigsten Formationen. Hügel, Berg, Felsenwände, dann Gletscher und Schneekuppen bauen sich wechselnd über einander auf. Das Erhabene und Furchtbare thront auf seinen Bergen und auf seinen eisigen Zinken. So erhebt es die Seele, kann aber auch bedrücken und durch seine Grösse auf schwächere und ungewohnte Gemüther lastend wirken. Die im engen Thal eingeschlossenen Bewohner verdumpft es leicht, da es sie von aller Welt gleichsam abscheidet. Den Thälern verleiht aber oft die Abgeschlossenheit etwas Heimliches, Hausähnliches, Friedliches. Der Mensch wird mit der Gegend, die rund um ihn auf ihn herniedersieht, vertraut, wie mit den Wänden seines Hauses. Dadurch entsteht solches Verwachsen mit der Gegend, dass der Aelpler schwer von ihr loszureissen und am meisten dem Heimweh ausgesetzt ist, dieser tiefen, glühenden Sehnsucht nach all' dem, was uns bekannt und vertraut war.

Scharfe Formen, Spitzen, Zacken, steile Linien machen uns den bedeutendsten Eindruck, sie entsprechen am meisten den krystallinischen Formen.

Ueber die Schönheit, Erhabenheit, Gewaltigkeit des Gebirgs und den Eindruck der Freiheit, den es bei schönem Wechsel macht, zu sprechen, hiesse Wasser in's Meer tragen. Ebenso über das Furchtbare, das es uns in seinen Schlünden, Abstürzen, Eisfeldern etc., in seiner

3.

Die Vegetation.

Krystallinisch zusammenschiessende Formen bildeten das Erdreich.

Wir haben ein Aehnliches in der Vegetation bei den Flechten, Moosen, Schwämmen. Hier setzt kleine Bildung sich an kleine Bildung an, jede selbständig für sich erscheinend, wie bei einem Krystallblock.

Aber auf den untersten Stufen der Vegetation schon begegnet uns ein neues, wichtiges ästhetisches Element — Leben, welches nicht mehr gebunden ist durch starre Form oder nur durch magnetische und andere Kräfte zum Vorschein kommt, sondern ein Leben, dem unseren entsprechend, ein Wachsen, Sichnähren, Entfalten, Blühen, Abnehmen, Vergehen. Die Pflanze ist ein lebendig individuelles Wesen.

Während wir das Erdreich als etwas Todtes anzusehen gewohnt sind, begrüssen wir im Pflanzenreich ein uns Aehnliches. Daher ist es uns sympathisch. In der Wüste, in Felsen- und Schneeöden ist schon ein Baum, ein Strauch, eine Blume, oder nur ein Grashalm Freude und Trost. Sie verkünden ja, dass dort noch Leben herrschen kann; wir schöpfen daraus Hoffnung für unser Leben, fühlen uns nicht mehr so ganz allein im Reiche des Todes. Daher die wunderbare Freude des Wüstenbewohners an Blumen, Gebüschen, Bäumen, davon uns alle Reisenden erzählen. Tagelang schwärmt der Perser, der durch die Salzwüsten zieht, von einer Akazie am Wege und preist sie als ein Wunder unter dem Himmel, feiert sie mit Liedern, schwärmt für sie wie für ein schönes Mädchen. Der ihn begleitende Europäer lächelt wohl darüber. Er lebt nicht in Salzwüsten; ein Baum ist ihm nur ein Baum, ein Holz mit Blättern, weiter nichts. Nur der Mangel lehrt würdigen. [Die Perser zeigten zu allen Zeiten grossen Sinn für Vegetationsschönheit. Ausser an ihre Gärten (Xenophon) will ich nur an die von Herodot berichtete thätige Liebe des Xerxes für schöne Bäume erinnern. Gegen Griechenland ziehend, kam er unweit Sardes zu einem Ahornbaum, „den er seiner Schönheit wegen mit einem goldenen Hals- und Armschmuck beschenkte (weihte) und Einem aus dem

Ruhe ist allseitig. Allseitig durchwurzelt der Baum die Tiefen, breite er Ast und Laubwerk in die Lüfte, um Lebensodem einzusaugen.

In diesem Zustand, was braucht die Pflanze weiter? Wozu ein concentrirtes Innenleben, wie das Thier hat? wozu Sinne und Organe, um in die Aussenwelt nach Nahrung, Vereinigung mit den ergänzenden Individuen gleicher Art zur Fortpflanzung zu spähen. Die Natur giebt nur das Nothwendige, oder: nur das Nothwendige formt sich in der Natur. So vegetirt die Pflanze im Genusse des allgemeinsten, noch nicht zum schärferen Ausdruck seelisch concentrirten Lebens, aber darin ein Bild der Fülle, der Freude des Daseins, der Sorglosigkeit, zugleich als ein Bild der Reinheit und Güte. Sie thut keinem organischen Wesen aus eigener Thätigkeit weh, greift keins an, verzehrt keins, nimmt im stillsten Saugungsprocess nur Unorganisches und dieses ohne Gewaltsamkeit auf, auch ohne die Art und Weise der Zersetzung und der nach der Zersetzung geschehenden Ausscheidung der höheren Thiere. Denke man einen gewaltigen Eichbaum, dem Polypen gleich mit seinen Aesten und Zweigen als Fangarmen sein lebendiges Opfer umschlingend — welches entsetzliche, furchtbare Gebilde! Dagegen den Waldriesen der Wirklichkeit in seiner absoluten Friedlichkeit, aber auch Hülflosigkeit, gegen die lebenden Geschöpfe.

Gegen die Krystalle gehalten, sehen wir in den Pflanzen eine unendliche Freiheit der Formen. Wohl liegen ihnen feste Gesetze unter in den Formen überhaupt, in den Windungen des Stengels, der Stellung der Zweige und Blätter, in der Form von Stamm, Zweig (Cylinder), der Blätter, der Blumen, der Früchte, aber der Zwang ist überdeckt und zur freien Ordnung geworden. Die mathematischen Formen daran springen in ihrer spröden Genauigkeit nicht ins Auge, sondern müssen gesucht werden.

Während die Krystalle noch in Regelmässigkeit, Proportion, Symmetrie ihren höchsten Ausdruck fanden, tritt bei den Pflanzen nun das Gesetz der Gliederung in reichster Weise auf, am klarsten in den höchststehenden, den Bäumen. Wurzel, Stamm, Krone sind hier die Haupttheile. Die Wurzel unter der Erde verschwindet unseren Blicken, aber der Stamm bildet die feste Einheit für die Krone, in welche er sich zertheilt. Die Proportion des Stammes zu den Aesten, der Hauptabsätze der Aeste, dann der Blattformen nach Länge und Breite, bildet ein wichtiges Moment. (Zeising's Proportionenlehre.) Auf die Verschiedenheit der Theilung des Stammes in sein Geäste, durch Spaltung und durch seitliche Astaussendung und die zum Grunde liegenden festen Maasse der Winkel für jede Baum- und Pflanzenart soll nur hingewiesen werden. Die Gliederung des Baumes zeichnet sich auch durch ihre Gesetzmässigkeit hinsichtlich des Gesetzes der Schwere aus. Unten am stärksten, nimmt sie nach oben ab. Andere Formen erscheinen seltsam, hässlich oder komisch. Unten fest, starr im Stamm,

Ei oder das Huhn zuerst komme. Aesthetisch am wohlgefälligsten ist meistens die Pflanze in der Blüthe. Noch wenige Einzelbemerkungen:

Die Moose sind meistens niedlich, durch ihr ausdauerndes Grün erfreuend. Gräser machen den Eindruck der monotonen Vielheit. Dichtstehend, auf grossen Räumen kann der Wind durch Wehen und Wogen einen den Wasserwellen ähnlichen Eindruck mit ihnen hervorbringen. Die hoch und dicht stehenden Ackergräser, unsere Kornpflanzen, können durch ihre Fruchtbarkeit erfreuen, auch durch ihre Gleichmässigkeit dem mathematischen Sinn genügen, sind aber doch ästhetisch immer durch ihre Eintönigkeit unbefriedigend. Rohr erzeugt, in verstärkter Weise, trotz seiner Saftigkeit ähnlichen Eindruck. Es ist ein ewiges Einerlei, eine monotone Vielheit. Wenn wir es nicht übersehen können, wird es, wie auch hohes Getreide, langweilig lähmend, ja beängstigend. Der kleine aber unzählig häufige Widerstand wirkt ermüdend. Ich will für das Getreide an die Kornmuhme erinnern, die darin wohnt und Kinder ins Korn lockt, um sie zu tödten. Dabei ist ein für alle Mal zu bemerken, dass jeder Aberglaube uns wichtigen, meistens sehr tiefsinnigen Aufschluss über die Aesthetik des Volkes giebt. Dies Korngespenst personificirt aufs Ergreifendste das Lähmende, jede Richtung Aufhebende, Beängstigende solcher monotonen Vielheiten, wie das Getreide für die kleinen Kinder ist, die nicht darüber schauen können. Aus dem Aberglauben liesse sich eine interessante Aesthetik zusammenstellen.

Unendlich viel wäre über die Blumen und Bäume zu sagen, doch muss hier auf die speciellen Werke (Schleiden, Humboldt, Batranek u. A.) verwiesen werden. Für die nähere Prüfung suche man immer die mathematischen, zu Grunde liegenden Formen, um wichtigen Aufschluss zu erhalten. Bei den Bäumen z. B., wie schon oben bemerkt, die Winkel. Hängt der Zweig, bildet er also gegen den Stamm nach oben einen stumpfen Winkel, so ist der Eindruck anders als beim rechten oder spitzen Winkel. Der hängende Ast erscheint schwächer, ohne Kraft sich der ihm eigentlich angewiesenen Richtung zum Licht, zum Himmel empor zuzuwenden. Der dadurch hervorgebrachte Eindruck ist leicht schwächlich, trübe, melancholisch. Der Ast im rechten Winkel hat etwas Angespanntes. So sich zu tragen ist am schwersten, daher erscheint er stramm, kräftig. Wird der Winkel zu spitz, so sehen die Aeste aus, als ob sie sich nicht vom Stamme frei loszulösen wagten; der Baum hat etwas Ruthenähnliches, hat keine rechte Freiheit. Ferner kommt die Stellung und Befestigung des Blattes sehr in Betracht. Ist der Stengel, darauf es sitzt, zu kurz, so fehlt dem Blatt, was einen weichen beweglichen Eindruck machen soll, leicht das Weiche, Bewegliche. Es sitzt starr und steif da und wird unbeweglich. Ist der Stengel zu lang, so wird es zu hängend, zu unruhig. Der geringste Windhauch rührt es um. Wenn nun Zweige und Aeste

unbewegt, die Blätter aber in fortwährender zitternder Bewegung sind, so macht dies leicht den Eindruck des Unmotivirten, Willkürlichen, Unruhigen. So angenehm die Blätterbewegungen und das Schwanken der Zweige sein können, so langweilig kann das ewige Zittern, z. B. der Zitterpappel werden. Es kann nervös, übel machen.

Der Raum gestattet nicht einmal unsere Waldbäume näher zu characterisiren, geschweige die Bildungen anderer Zonen zu besprechen. Möge Jeder für sich selbst nach den ästhetischen Gesetzen darin suchen. Das Lang, Schmal, Breit, Kurz der Blätter, ihre Form, ob glatt, gezackt u. s. w., Länge der Stiele, Winkel und Schraubenstellung zum Zweig, des Zweiges zum Ast, des Astes zum Stamm, die Proportionen, dann die Farbe, Grösse, Gruppirung u. s. w. ist in Betracht zu ziehen. Die trauernde Weide, die weiche Birke, die feste Buche, die mächtige Eiche sind danach leicht zu erklären.

Als ein Hauptcharacter gilt für die Vegetation trotz der zu Grunde liegenden Gesetzmässigkeit die Freiheit. Dürftigkeit, Zwang der Einförmigkeit wird uns daher sehr leicht bei ihr hässlich erscheinen, hässlich freilich auch das Ueberwuchern, die Willkür, die z. B. jede Hauptform durch Masse von Nebenformen überdeckt und erdrückt.

Das Stutzen und Beschneiden der Bäume im Zopfstil widerspricht allen ästhetisch richtigen Anforderungen und ist komisch oder ungereimt, je nach der Absicht. Dass der Mensch durch richtiges Wegnehmen des Ueberflüssigen aber auch die Vegetation verschönern kann, versteht sich von selbst. Bei einem Glattschneiden der Hecken ist die Vegetation nicht selbst Zweck, sondern dient nur architectonisch als Wand.

Vom Wald und seinen Reizen will ich hier nicht beginnen zu sprechen. Das Aufhören möchte zu schwer fallen. Dichter schildern ihn und seine Schönheiten am besten und sie möge man fragen. Wir Deutsche sind gleichsam eine Waldnation und haben trotz der Cultur noch nicht die Waldfreude verloren. Möchte man doch nur in der Nähe grosser Städte und überhaupt an schönen Punkten einzelne Forstgebiete als wirklichen Wald belassen und nicht Alles nach der Nutzung bewirthschaften! Welche Schönheit verleiht ein alter Wald! Jede Stadt sollte einen kleinen Wald haben, der nicht Forst, sondern Hain wäre.

Wenn uns auf zu lange die Aussicht ins Weite durch den Wald entzogen wird, so wird auch er beengend, gefängnissartig. Nur dieselben Stämme in einerlei Richtung, z. B. angelegte Tannenforste, machen ihn erschrecklich monoton, wie kaum nöthig zu bemerken. Selbst der Urwald wird dies auf die Dauer. Auch sein ewiger Wechsel wird einförmig. Kein grösserer Wald kann ohne Wiesen und Lichtungen gefallen, während eine Fernsicht aus demselben zum Schönsten zählt durch die Verbindung des Heimlichen, Geschlossenen mit der weiten fernen Welt. Nur Vegetation zu sehen wird, so schön sie sein

mag, schliesslich unbefriedigend. Wie lange wir uns auch in ihr gefallen, endlich wollen wir doch auch Leben schauen, was nicht mehr so gebunden wie die Pflanze ist, sondern freie Bewegungskraft hat, Geschöpfe, die nicht blos vegetiren, sondern handeln. Darum gehört zur Vegetation für uns der Anblick des Thiers. Auf die Verschiedenheit der Pflanzenwelt nach den Jahreszeiten kann hier nur hingewiesen werden. Das Wachsthum, die Farbe oder der Mangel der Blätter kommt dabei besonders zur Anschauung. Wie wohlthätig deren kräftige Farbe, namentlich Grün im Winter, auf uns wirkt, ist bekannt. Es ist mitten in Eis und Schnee Bürgschaft des Frühlings. Ohne Blätter erscheint die Pflanze komisch, abnorm (Cactus), oder als Geripp und erinnert uns dadurch an den Tod. Die zu Nadeln aufgerollten verhärteten Blätter geben ihr einen starren Ausdruck. Ferner hemmen sie, eng zusammenstehend, das Auge mehr als gewöhnliche Blätter. Sie machen dadurch leicht einen zu compacten schweren Eindruck, wie wir dies bei den Tannen sehen, wo jeder Arm eine unaufgelöste Masse bildet. Licht und Schatten und Helldunkel kann in ihnen nicht wie in dem Laube spielen. Nadelholz ist darum steifer, strenger, finsterer. Die Textur des Holzes giebt ihm Zähigkeit und Elasticität. Wenn spröde Festigkeit characteristisch ist für die Erdtheile, so wollen wir die zum Holz verhärtete Pflanze zäh, biegsam, elastisch sehen. Bäume, die diesen Eindruck nicht machen, sind uns nicht so wohlgefällig, sei es dass sie zu weich, wie die Pappel, oder zu mineralisch-spröde erscheinen.

Wir Menschen drücken die Verticale aus, die Linie vom Boden zum Zenith. Ein Gleiches finden wir in der Vegetation als Grundzug vorgezeichnet. Wir werden jetzt sehen, wie die Natur in den nächst höheren Bildungen, wahrhaft stufenweise, wieder auf die Horizontale, die Längsrichtung zur Erde sinkt, um allmälig wieder zur Senkrechten aufzusteigen.

Es versteht sich, dass diejenigen Bildungen der Natur von uns für die schönsten gehalten werden, in denen ein in sich einig erscheinendes Wesen seinen vollkommenen Ausdruck findet. Nicht allein die Bildungen also werden wir für ästhetisch hässlicher halten, die vom Erdreich zum Pflanzenreich, sondern auch die, welche vom Pflanzen- zum Thierreich hinüberleiten. Das Doppelte ihres Wesens wird uns hässlich oder komisch, grotesk, barock u. s. w. erscheinen. Ebenso werden innerhalb der verschiedenen Arten oft zwitterhafte Bildungen sich zeigen. Alle diese sind ästhetisch unvollkommener. Am klarsten wird man dies im Thierreich erkennen.

4.

Das Thierreich.

Das Thier im Allgemeinen. Die wirbellosen Thiere. Amphibien. Vögel.

Das Thier ist eine freigewordene Kraft zu nennen. Thier ist jeder abgeschlossene Körper, der selbständige Bewegung hat. Die Bewegung wird erregt durch Empfindungen. Bewegungsfreiheit ist ein Hauptcharacter. Wo diese zu fehlen scheint oder fehlt, sehen wir das Wesen des Thieres in der Erscheinung nicht ausgedrückt; das Thier sinkt dadurch zu den niederen Naturstufen.

Wir finden beim Thier Ernährung und Fortpflanzung wie bei der Pflanze. Was bei dieser aber das Höchste war, die Erzeugung, die darum in der Blüthe durch Stellung, Form, Farbe, Duft von der Natur hervorgehoben wurde, ist beim Thier nur untergeordnet in der Erscheinung. Die Fortpflanzungs-Organe werden versteckt. Im Willen und in freier Thätigkeit liegt der höchste Ausdruck des Thieres.

Wenn im Reiche der unorganischen Natur die Kraft schlummernd in allen Theilen des Körpers zerstreut lag, wenn sie auch in der Vegetation sich noch nicht zusammenfassen konnte und in dumpfer allgemeiner Empfindung verharrte, so sehen wir im Thierreich die Empfindungskraft von dunklen, traumartigen Empfindungen bis zum hellen Selbstbewusstsein, bis zur sich und die Welt begreifenden Vernunft. Diese höchste Stufe im Thierreich nimmt bekanntlich der Mensch ein.

Die Pflanze wurzelt in der Erde und zieht die ihr zum Leben nöthigen Stoffe aus Boden und Luft. Je mehr sie sich oben und unten durch Krone und Wurzeln verbreitet, desto besser vermag sie sich zu ernähren. Das Thier ist darauf angewiesen, sich zu bewegen und seine Nahrung nicht blos einzusaugen, sondern zu suchen. Bei Thieren, welche im Wasser leben, wo Wind und Strömung, Ebbe und Fluth u. dgl. mit dem umstrudelnden Wasser neue Nahrung an das Geschöpf führen, ist ein Festsitzen, wie das der wurzelnden Pflanzen möglich und bekanntlich vielfach der Fall. Desgleichen können im Wasser

Pflanzenformartige Entwicklungen stattfinden, ja sind für diejenigen Thiere oft nothwendig, welche nicht durch willkürliche Verfolgung ihre Beute erreichen können, sondern mehr auf den Zufall angewiesen sind, dass etwas in ihren Bereich komme; eine mehr allseitige pflanzenähnliche Entwicklung (Rundformen, zweigähnliche Fangarme, vielfache Saugröhren u. s. w.) wird dann zweckmässig. So reich aber die Formen sein mögen, thierisch stehen sie niedrig. Alle Thiere, welche keine Richtung der Bewegung in ihren Formen ausdrücken, sind untergeordnete Thiererscheinungen.

Man kann sagen, die Ernährungsorgane der Zweige und Blätter für die Luft, so wie der Wurzeln für die Wassertheile werden beim Thier in den Stamm hineingezogen, der Stamm aber, behufs der Bewegung losgelöst vom Boden, hat sich natürlicher Weise auf die Erde legen müssen. Das Wurzelende bildet jetzt das Kopfende; alle Nahrungsröhren sind in die eine Mundöffnung zusammengezogen; die Krone des Baumes ist zum Schwanzende geworden. Der Stamm bekommt die Fähigkeit durch Poren zu athmen; wir sehen jedoch auch den Einathmungsprocess bald concentrirt; auf den niederen Stufen bleibt er wohl an den hinteren Theilen des Stammes; auf den höheren wird er an das Vorderende gezogen und hier mit dem Kopf resp. mit dem Mund in Verbindung gebracht.

Das daraus entstehende Gebilde der Natur ist das niederste Thier. Saugwürmer stellen es uns vor. Bei vielen derartigen Geschöpfen ist die Mundöffnung wie mit wurzelförmigen Fäden umgeben, durch deren Bewegungen Wirbel entstehen, die Wasser und damit Nahrung zuführen.

Diese Thiere der niedersten Art, oft nur aus einem Darm oder Sack bestehend, der sich umstülpen lässt, stehen natürlich ästhetisch den höheren Arten der Vegetation unvergleichlich nach.

Ehe wir jedoch einzelner Gattungen Erwähnung thun, wollen wir die Hauptgliederungen betrachten, welche die Natur mit dieser einfachen Längsrichtung des Stammes vornimmt, den wir sahen zum Thier werden. Zuerst zeichnet sie das Nahrung einnehmende Ende aus; wir erkennen Kopf und Leib. An diesen Kopf werden dann auf höheren Stufen die Organe gesetzt, die zum Behuf der Ernährung oder des Lebens überhaupt für das Thier nothwendig werden. Die Wichtigkeit dieser Organe für die Aesthetik wird sich bald zeigen. Wo Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen in der Erscheinung nicht ihren Ausdruck finden, da haben wie niedere Geschöpfe vor uns.

Aber wir bleiben bei dem Erkennen eines Kopfes und Leibes stehen. Ein solches Thier kann durch Bewegung des ganzen Körpers fortgeschoben werden; es kann sich aber auch der Bewegungsapparat auf bestimmte Stellen des Leibes concentriren, zunächst auf den hinteren Theil des Körpers, den Schwanz, den Vorwärtstreiber, der sich gebogen gegen Wasser oder Erde stemmt, während der Körper

sich alsdann gerade zu strecken sucht. Wenn die Natur diese Function ausdrückt, so sehen wir die Hervorhebung von Kopf, Rumpf und Schwanz. Das Nächste wird sein, dass dem vortreibenden Schwanze an dem Vorderkörper Einrichtungen entgegengestellt werden, welche ein Umrollen der Walze verhindern. Am einfachsten geschieht dies durch seitwärts stehende Stumpen, symmetrisch angebracht. Diese dienen dann wohl dazu, den Körper so lange festzuhalten, bis der Leib durch Biegungen sich nachschieben und sodann wieder vorwärts spannen kann, oder sie werden zu Bewegern, zu Flossen oder zu Füssen, die nun, gleichsam selbständig, die Arbeit des Bewegens übernehmen. Sind kräftige Füsse vorhanden, so verliert der Schwanz wohl seine nun nöthig gewordene Treibkraft; wo sie bestehen bleibt und von Landthieren — von Wasserthieren ist abzusehen — angewandt wird, wie vom Känguruh, das mit Hülfe seines Schwanzes die weiten Sprünge macht, oder vom geschwänzten Affen, der damit sich hält, schwingt, daran klettert u. s. w., da erscheint das Thier uns komisch. Die Stellung auf Füssen vernothwendigt eine Einrichtung des Körpers, dass das Thier zur Erde mit seinem Kopfe kommen kann, um Nahrung einzunehmen. So wird sich der Kopf freier vom Rumpfe gliedern müssen oder er wird einen Hals vernothwendigen, der ebenfalls beweglich am beweglichen Kopfe sitzt. Die Walze ist nun in Kopf, Hals, Rumpf, Beweger, Schwanz gegliedert. In dieser Weise suche man sich die Erscheinungen klar zu machen.

Wir übergehen hier schnell die niedersten Stufen der Thierwelt. Die unregelmässigen Infusionsthierchen gehören schon wegen ihrer Unsichtbarkeit für das blosse Auge nicht hierher. Alle die Arten, welche in kalkigen Schaalen, wie die Korallen, leben oder auch sonst nur Saugbewegungen machen, gehören für den Anblick kaum zu der Thierwelt, sondern fallen wie die Arten, welche Pflanzen zu sein scheinen, ästhetisch mehr in die Stein- und Pflanzenbetrachtung. Bekanntlich sind viele dieser Geschöpfe in ihren harten oder weicheren Hülsen lange Zeit für Steine oder Pflanzen gehalten worden (Korallen, Schwämme etc.)

Alle Quallenarten, die gallertigen, scheibenförmigen, halbkugeligen Geschöpfe mit den mannigfachen Auswüchsen, stehen noch tief. Die Fangfäden und Arme, die der directen Vorwärtsbewegung oft hinderliche Form, machen diese Geschöpfe ebenso wie die sternförmigen Seesterne, die kalkigen, eckigen oder runden Seeigel, die lederartigen mit vielen Füssen oder Fühlern versehenen Holothurien u. s. w. als Thiere absonderlich. Bei diesen wie bei den nächsten Arten sind die Sinne unentwickelt. Die Stimme fehlt wie in der Vegetation. Bei vielen finden wir pflanzenähnliche Formen. Bei den Schnecken, Muscheln u. s. w. tritt in der Form die Spirale auf; auch hier noch keine Symmetrie, wenig Gliederung; Kalkschaalen schützen wohl den Körper, die, wie schön sie an Farbe, wie gefällig sie durch ihre Form sein mögen, das Thier doch

zum Erdreich hinabrücken. Von Bewegung ist bei Vielen kaum die Rede. Andere kriechen, Andere schwimmen im Wasser umher.

Ueber die Klasse der Würmer hinaus beginnt mit den Krustenthieren die Vielgliederung. Eine Menge Fusspaare kommen in Thätigkeit; doch ist das Thier gleichsam mineralisch umschlossen. Kopf, Rumpf und Schwanz sind zu unterscheiden. Sinnesorgane, ein ausgebildeter Mund, ein, aber noch starres, Auge zeigen ebenfalls die höhere Stufe. Mancherlei Auswüchse, Bewegungsweise u. s. w. machen das Thier komisch, auch hässlich. Bei den Insecten tritt die Gliederung, die beim Wurm in Ringeln u. dgl. meistens nur angedeutet war, häufig übermässig hervor. Bei manchen hängt Kopf und Brust mit dem Rumpf nur wie durch einen Faden zusammen; mehrere Paare Füsse, dann auch bei vielen Arten Flügel bilden die Beweger. Die Bewegungsfähigkeit ist dadurch vielfach gross, aber auch wohl unübersichtlich. Die Formen sind unendlich verschieden. Bei den Spinnenarten sehen wir wohl wieder, dass Kopf, Brust und Hinterleib stumpf und ungegliedert an einander gefügt sind. Viele erscheinen hässlich durch ihren plumpen Sackleib, aus dem unvermittelt dünne Füsse herausschiessen. Manche werden uns widerwärtig durch Giftigkeit ihres Bisses oder Stiches. Fast alle diese Bildungen erscheinen noch in den Gegensätzen des Zuviel oder Zuwenig, des Armseligen oder Willkürlichen.

Bei aller Gliederung wiegt für die meisten Formen die starre Längsrichtung vor; das Maul ist gegen die Erde gerichtet oder steht in der Längsaxe. Die Füsse und sonstigen Fühler und Auswüchse mit ihren vielfachen Gliederungen, Haken, Fransen u. dgl. erinnern in Fülle und Form häufig an Gezweige der Pflanzen; die Flügel, wo sie vorkommen, häufig durch Form, Farbe, Geäder an Blätter; die Bekleidung mit hornartigen, an das Mineralische erinnernden Decken kommt ebenfalls vor. Dagegen findet sich auch wohl eine unerfreuliche, das Innere des Körpers durchscheinen lassende Durchsichtigkeit, welche in die Werkstätte der niederen Functionen hineinschauen lässt. In ihren schönsten Formen und Farben, die von grösster Mannigfaltigkeit und Pracht in dem ganzen Reiche sich finden, entsprechen diese Thierbildungen wie Köstlin treffend sagt „dem Höchsten und Feinsten an der Pflanze, den dem Lichte sich aufschliessenden Blättern und Blüthen, um die sie sich ja auch vorzugsweise herumtummeln, und denen sie selbst zudem vielfach Konkurrenz machen durch ihre zartschönen Farbengewebe“. Die glänzenden Käfer und Schmetterlinge scheinen wohl selber fliegende Blüthe zu sein, wie anderseits in manchen Blüthen ja wunderbar Insectenformen gleichsam vorgebildet erscheinen. Auch die Verwandlungen von Verpuppung und Entlarvung vergleicht Köstlin mit den Entwicklungen, wie wir sie vom Keim bis zur Blüthe sehen. Beim Schmetterling haben wir noch ein besonders schönes Bild. Aus der niedrig geformten, gefrässigen Raupe hat sich ein Farben- und Luft-

geschöpf entwickelt, das vom Blumenhonig lebt. Aus dem Kriecher ist der leichtbeschwingte Flieger geworden; alles Unreine vom Schmutz der Erde ist dahintergeblieben. So nehmen wir ihn denn als Symbol für unsere Hoffnungen, wenn die Erde unser Seelisches herabzudrücken und niederzuhalten scheint — als Bild der den Banden des Leibes und dem Druck des Irdischen sich entschwingenden Psyche.

Des Fliegens der Insecten soll hier nur in einer Beziehung Erwähnung geschehen. Jede Bewegung, bei welcher wir nicht die Mittel sehen können, durch welche sie geschieht, erscheint uns unnatürlich. Ob dieselbe nun durch ein Zuviel oder ein Zuwenig nicht recht erkennlich ist, bleibt für die ästhetische Empfindung sich gleich. Sie wird unnatürlich, widerlich, hässlich oder beim Fehlen jedes Maasses unheimlich, furchtbar. Wie das Krabbeln vieler Füsse oder das Kriechen auf vielen Bauchringeln, so wird das Fliegen der Insecten auf- oder missfällig, wenn die Schnelligkeit der Flügelbewegung deren Bewegung überhaupt nicht mehr deutlich erkennen lässt. Dem Flattern des Schmetterlings entsprechen seine breiten Schwingen, aber der Flug des dicken Käfers oder der Hummel mit den wenig bemerkbaren, fast unbeweglich durch die Schnelligkeit des Auf- und Abschlagens erscheinenden Flügeln erscheint unnatürlich. Dies Umherschwirren der Insecten macht daher in sehr vielen Fällen einen unangenehmen Eindruck.

Die Kleinheit eines grossen Theils der niederen Thierclassen lässt sie ästhetisch unbedeutend erscheinen. Andererseits sind manche derselben, namentlich viele Insecten, durch ihre ausgebildeten seelischen Eigenschaften (Muth, List, Unverschämtheit, Hartnäckigkeit etc.) ausgezeichnet. Man denke z. B. nur an die Gesellschaftsarten, in denen die Natur förmlich die Menschengesellschaften vorgezeichnet hat, an Ameisen und Bienen. Hier haben wir arbeitende, sorgende, muthige, mit dem sonderbarsten Thätigkeitsinstinct begabte Thiere, Arbeiter, Faullenzer, Herrscher. Der Instinct ersetzt die Vernunft in einer Weise, die häufig Beschämung erregen könnte. Kraft, Muth, Ausdauer u. s. w. vieler dieser Thiere ist ausserordentlich, doch liegen sie so tief unter dem menschlichen Maassstabe, dass sie uns kein Erhabenes zur Anschauung bringen können, wie gross, ja ungeheuer auch verhältnissmässig ihre Leistungen sind.

Bei den nächsten Ordnungen sehen wir, dass die Natur anfangs, wie gewöhnlich, Rückschritte macht, aber Rückschritte, denen zu vergleichen, die man macht, um einen Anlauf zum höheren Sprunge zu nehmen.

Die Fische interessiren uns vor allen Dingen schon durch Grösse, in welcher sie den Insecten weit vorangehen.

Doch sind sie hinsichtlich der Gliederung sowie der seelischen Eigenschaften niedere Thiere. Kopf, Leib und Schwanz fliesst in einander. Die Gliederung des Leibes der höheren Thiere in Hals, Brust,

Bauch, ist so gut wie gar nicht ausgedrückt. Der treffliche Oken sagt von ihnen in seiner Naturgeschichte, dass man sie füglich Schwanz hinter Kopf nennen könne; die Brust sei beim Fisch in den Kopf und der Bauch in die Brust geschoben. Kopf und Körperaxe liegen in einer Richtung. Die Fortbewegung scheint dadurch nur dem Nahrungsorgan in directester Weise zu dienen. Von den Sinnesorganen sind nur die Augen besonders entwickelt; sie sind gewöhnlich gross und ohne schliessbare Lider zur Seite liegend. Aber sie sind noch starr; das Innenleben spiegelt sich kaum in ihnen; es schaut wenig heraus. So kann man auch wenig oder gar nicht hineinschauen. Die meisten Fische sind behufs der Fortbewegung streng symmetrisch gebaut. Der Schwanz ist der Vorwärtstreiber. Am Vorderkörper erscheinen die Vorbilder der Vorderfüsse, die Flossen. Auch andere Flossen am Bauche, auf dem Rücken, pflegen noch die Masse des Fisches zu beleben, indem sie dazu dienen, das Gleichgewicht in der aufgerichteten Stellung seiner an den Seiten flach gedrückten Ellipse zu erhalten. Für die Einförmigkeit des Körpers muss die Geschwungenheit seiner Linien einen Ersatz bieten. Die Stimme fehlt. Das Wasserreich der Tiefe ist stumm. Ein schillerndes Schuppenkleid, das schon durch die Gleichmässigkeit seiner Reihen erfreut, ziert wohl den Körper. Oft steigert sich dessen Farbenpracht in wunderbarer Weise.

Das Komische, Hässliche, dann die Furchtbarkeit vieler Fischarten ist bekannt oder leicht zu ersehen. Hässlich oder komisch sind die unsymmetrischen Fische, diejenigen ohne entschiedene Längsrichtung, die unproportionirten, also zu platten dicken oder wurmförmigen (die platte, unsymmetrische Scholle, die Neunaugen), diejenigen, welche viel Geästel und Gefädel u. dgl. an sich haben, die zu wenig gegliederten u. s. w. Für die Hässlichkeit, Furchtbarkeit und Sprachlosigkeit mögen hier Schiller's Verse im „Taucher“ stehen:

Schwarz wimmelten da, im grausen Gemisch,
Zu scheusslichen Klumpen geballt,
Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,
Des Hammers gräuliche Ungestalt,
Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
Der entsetzliche Hay, des Meeres Hyäne.

Und da hing ich und war's mir mit Grausen bewusst,
Von der menschlichen Hülfe so weit,
Unter Larven die einzige fühlende Brust,
Allein in der grässlichen Einsamkeit,
Tief unter dem Schall der menschlichen Rede
Bei den Ungeheuern der traurigen Oede.

Von den Wasser- zu den höheren Landthieren hinüber kommen wir zu den Amphibien (Amphibien und Reptilien hier zusammen genommen). Auch hier liegt der ganze Körper, Kopf, Leib, Schwanz in

der Horizontalen und zwar dicht an der Erde. Ein Hals schiebt sich zwischen Kopf und Leib, aber ohne Verengerung; der Bauch läuft gleichsam noch bis zum Kopf und verläuft ohne Absatz in den Schwanz, der nur bei dem komischen Frosch fehlt. Die Augen liegen zur Seite. Die Ohröffnungen sind wie bei den Fischen, noch bedeckt, ohne Muscheln. Der Kopf wird durch das weitschlitzende Maul und die Augen besonders hervorgehoben. Der Schwanz hat für das Wasser noch bei einigen Amphibien den Dienst als Forttreiber zu verrichten. Sonst finden wir die Bewegung durch die Bauchringe bewirkt oder durch wirkliche Beine, die bei einigen Arten nur einpaarig, bei vielen aber schon zweipaarig sind. Die Fortbewegung auf der Erde ohne sichtbare Füsse erscheint uns unnatürlich. Auch das Kriechen dieses langen Bauchkörpers auf kurzen Extremitäten entspricht nicht unseren gewöhnlichen Anforderungen. Die Amphibien haben daher durch ihre ungegliederte Form wie durch ihre Bewegungen für uns etwas Unheimliches. Dazu kommt, dass viele Arten mit harten, an die unorganische Erde erinnernden Decken, Schuppen und Schaalen bekleidet sind. Die Empfindung des Körpers wird dadurch mehr oder minder aufgehoben. Das Reich der Töne fängt an, sich diesen mehr mit Luft und fester Erde in Berührung kommenden Thieren zu öffnen. Vom leisen Zischen steigert sich ihre Sprache bis zum Brüllen, in dem der Ochsenfrosch excellirt. Doch selbst von dem viel musicirenden Frosch, diesem Nachäffer oder Voräffer des Menschen in seinem Reiche durch mancherlei Formen, ist wenig Gutes über die Stimme zu sagen, so laut und tactvoll sie ist; sie ist komisch, wie der ganze Frosch. Freudig pflegen wir freilich auch diesen Wasserkuckuk des Frühlings zu begrüssen. Die Farbe der Amphibien ist sehr häufig wohlgefällig, auch die schlängelnden Bewegungen der gestreckten Formen können gefallen; so z. B. Schlangen in ihren Windungen an Zweigen, dann auch Eidechsen. Das Auge vieler Amphibien zeichnet sich durch besonderen Ausdruck aus. Bei einigen Kröten glänzt es hell wie ein Diamant; bekannt ist der, die Beute nach manchen Aussagen gleichsam bezaubernde Blick der Schlangen. Von einem wechselnden Seelenleben giebt aber das Auge der Amphibien und Reptilien wenig oder keine Kunde. Wie schon früher ausgesprochen, gilt trotz einzelner Ausnahmen bei den Amphibien der Satz, dass alle Misch- und Uebergangsformen uns nicht angenehm sind. An die vielen Hässlichkeiten, die wir unter ihnen finden, brauche ich kaum zu erinnern. Als Bewegungsthiere auf dem Lande stimmt mit wenigen Ausnahmen schon die Länge nicht zu ihrer Höhe; die Füsse, wenn überhaupt vorhanden, sind gewöhnlich schwach und heben den Leib nicht oder nur zeitweise oder theilweise, von der Erde, das ganze Geschöpf erscheint uns auf der untersten Stufe. Die Meisten sind träge von Bewegung, gar nicht oder nur auf kurze Zeit zur Schnelligkeit befähigt, wo ihr Schiessen dann etwas Unheimliches hat. Sie sind stumpfen,

dumpfen Geistes. An die Furchtbarkeit einiger Arten, wie der Krokodile oder der Gift- und Erdrückungsschlangen will ich nur erinnern.

Für diese ganze Klasse könnten hier die Worte des „Tauchers“ stehen:

> Das Auge mit Schaudern hinunter sah,
> Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
> Sich regt in dem furchtbaren Höllenrachen.

Ein erfreulicheres Reich ist das der Vögel. Der Körper ist frei von der Erde aufgestemmt, und zwar so auf die Hinterfüsse gestellt, dass diese den Körper im Gleichgewicht tragen können. Dazu ist der Körper schräg aufrecht erhoben. Die Vorderfüsse sind an ihren Enden verwachsen und meistens mit langen, breiten Schwungfedern besetzt, wodurch sie Flügel bilden, die geeignet sind so bedeutenden Druck auf die Luft hervorzubringen, dass diese den leichten Körper tragen und der Vogel fliegen kann. Die schräg aufrechte Stellung giebt die beste Form für die Verbindung der Flügel- und Beinbewegung. Der verkürzte Schwanz ist ebenfalls mit Federn besetzt, oft geeignet zum Steuern in der Luft, sowie dazu dienend, ein ästhetisches Gegengewicht gegen den übermässig grösseren Vorderkörper zu geben. Die Beine sind meistens mager, durch eine hornartige Haut an die unorganische Erde erinnernd. Die Magerkeit scheint dabei den Körper von der Erde wegzuheben. Am auffälligsten wird dies beim Ruhen der dünnbeinigen Stelzfüssler auf einem Bein. Die aufgerichtete Stellung des Vogels, der doch seine Nahrung meistens auf der Erde suchen soll, vernothwendigt eine Einrichtung, dass der Kopf zur Erde kann, ohne dass der Körper soweit vorübergelegt wird, dass es den weit zurücksitzenden Beinen zu schwer wird, das Gleichgewicht zu halten und sie jenen auf die Brust fallen lassen. Daher sehen wir einen langen dünnen Hals zwischen Kopf und Brust geschoben. Da der Kopf behufs des Fliegens nicht zu sehr belastet werden darf, um den Schwerpunkt gehörig an den Flügeln zu haben, so sind die Nahrungsorgane darauf eingerichtet, den Frass nur zu schlucken, nicht zu kauen, was stärkere Muskeln an Kopf und Hals vernothwendigen würde. Der ganze Körper ist übrigens bis auf wenige Parthien, wie Schnabel und Füsse, mit einem Federbalg bedeckt.

Wir haben also beim Vogel eine Gliederung in Kopf, Hals, Leib, Schwanz und Bewegungsorgane. Der Kopf bekommt in der Hirnschaale schon Wölbung, doch erniedrigt ihn noch der unorganische Schnabel; Schnabel, Stirn und Scheitel liegen noch in einer Flucht; dagegen setzt sich der Kopf im Winkel vom Hals, dieser vom Körper ab. Am Kopf liegen die verhältnissmässig grossen Augen mit wenigen Ausnahmen ganz zur Seite, weswegen sich der Vogel durch ein Drehen des Kopfes beim Umschauen helfen muss, was leicht einen komischen Eindruck macht. Sie sind Ausdruck eines regen, höheren Seelenlebens.

Die Riechorgane öffnen sich in den hornigen Schnabel, der das Gebiss ersetzt. Die Ohren haben keinen sichtbaren Ausdruck, ausgenommen wenige Vögel, bei denen sie durch Federbüschel markirt werden. Der Leib oder Rumpf ist durchschnittlich ungegliedert. Alles an ihm scheint vorne Brust zu sein. Das flockige, weiche Federkleid, sowie die Schwung- und Schwanzfedern zeigen grossen Farbenreichthum. Neben den erdigen Farben auch die hellen, feurigen Farben der Blüthen und Blätter, also auch Roth, Gelb, Blau, Grün u. s. w. Ein für alle Mal soll hier auf den Zusammenhang der Farben mit dem Aufenthaltsorte hingewiesen werden, den wir häufig zum Schutz gewahren. Der grüne oder graue Papagei hat die Farbe der Blätter oder der Rinde des Baumes, der Adler hat Felsenfarbe, der Colibri ist blüthenfarbig, das Schneehuhn weiss u. s. w. Die Stimme ist frei geworden. Wo Luft und Wasser sich im Wasservogel verbinden, hören wir mehr Gekreisch, Geschnatter u. dergl., als uns zusagende Töne. Auch die blossen Luftvögel, wie z. B. die Schwalben haben eine wenig melodiöse Stimme. Der schnelle Flug würde den Gesang zerreissen. Die Erd- oder Laufvögel ähneln an Stimme mehr den Landthieren. Aber wo Luft und Erde das Reich des Vogels bilden, da erscheinen die lieblichen uns allbekannten Sänger, die mit ihrem schmetternden, freudigen Gesange Himmel und Erde beleben; da hängt singend die Lerche in blauer Luft, flötet die Nachtigall in den Lauben, pfeift die Drossel im grünen Wald.

Nach den Fischen und Amphibien finden wir erst im Vogel wieder ein bewegtes, regsames Leben, wie es die Insecten der höheren Stufen zeigen. Nichts mehr von der Regungslosigkeit des kaltblütigen Fischreichs, die nur stossweise in Bewegung übergeht, in welchem der ganze Körper bis auf Schwanz und Flossen unbeweglich erscheint, nichts mehr von der gleichen Trägheit der Amphibien, die stundenlang in Ruhe verharren, bis sie plötzlich nach einem Ziele schiessen; bei den Vögeln ist Alles Leben, Aufmerksamkeit, Umschau, Beobachtung. Wo dies nicht der Fall, erscheint uns der Vogel unnatürlich, gegen den Vogelcharacter verstossend, ebenso, wenn nicht die bezeichnete Gliederung zu sehen ist. Der Vogel wird dann hässlich oder komisch u. s. w.

Der Vogel gehört dem Luftreich an. Er soll fliegen. Vögel, die dies nicht können, mögen an sich, wie die grossen Erdvögel zuhöchst stehen, aber sie erfüllen nicht die Anforderungen, die an ihr eigentliches Wesen gemacht werden. Sie erscheinen nicht schön, sondern absonderlich, hässlich oder komisch, grotesk u. s. w. Man denke an den Pinguin und an den Strauss, diesen Känguruhvogel, der kein rechter Vogel mehr ist, sondern schon als halbes Säugethier erscheint, während jener, der Pinguin, ein Flossen-, ein Fischvogel ist.

Bei den vielen Verschiedenheiten kommt es darauf an, den Vogel, der in mehreren Elementen zu Hause ist, in seinem Hauptelemente zu sehen. Dem Luftvogel, der Schwalbe, scheinen die Füsse

zu fehlen; sie sieht verkrüppelt aus auf der Erde, schön ist sie in ihrem sausenden Flug. Die Hühnervögel sind vorzugsweise zum Laufen geschickt, schwerfällig aber wegen ihrer kurzen Flügel und starken unteren Extremitäten im Flug. Man muss sie darum auf dem Erdboden sehen — Hühner, Fasanen, Pfauen u. s. w. Die Wasservögel, die echten Schwimmer, hingegen leiden meistens bei ihren Bewegungen auf dem Lande durch den Bau ihrer Füsse, die zum Rudern und Steuern geschickt, mehr nach Analogie der Fische am Hinterkörper sitzen, dadurch aber den Gang erschweren und unbehülflich machen. Auch ihr Flug ist meistens gewaltsam, wenngleich wohl schnell. Die Sumpfvögel sind vielfach komisch, weil ihre Beine, auf das Waten im Wasser berechnet, übermässig lang sind, was dann wieder langen Hals oder ziemlich langen Hals und sehr langen Schnabel vernothwendigt, um von der Höhe auf den Boden zu kommen, und da die Nahrung zu nehmen oder zu schnappen. Ein Gleiches war schon von den Schwimmvögeln zu sagen, die ihre Nahrung am Wassergrund suchen und dazu mit dem Kopf hinabtauchen. Nur schöne, meistens S-förmige Biegung kann bei übergrosser Länge des Halses dessen Missverhältnisse verstecken, ja ihnen Reiz verleihen. Alle die Vögel ferner, deren Körper wagerecht auf den Beinen ruht, wie z. B. viele Möven, entsprechen nicht unseren ästhetischen Anforderungen der Vogelhaltung, die wir im Gegensatz zu den niederen Thieren, wie zu den nächst höheren, den Säugethieren, schräg aufrecht getragen sehen wollen. Wird der Körper senkrecht getragen, der Menschenhaltung entsprechend, wie vom Pinguin und von Eulen, so wird diese Haltung durch den hervorgerufenen Vergleich ebenfalls komisch.

Von den Tausenden von Vogelarten wollen wir hier einige herausgreifen. Zuerst mag hier das kleine Insectenvögelchen, der Colibri genannt werden. Es ist ein echtes Sonnen- und Blüthenkind von Farbe, an die Insecten durch Kleinheit und schwirrenden Flug erinnernd, niedlich, reizend, possirlich — fliegender Sonnenschimmer, fliegende Blüthe. Die glänzendsten Farben — Golden, Smaragden, Rubinroth, Ebenholz, Himmelblau und wohl Demantenhelle in den Aeuglein — sind die von ihm erlesenen.

Ein Schillervogel, grün wie die Blätter oder grau wie Baumstämme, zwischen und an denen er lebt, ist der Papagei, ein drolliger Bursch, rundköpfig, rundschnabelig, von runden Bewegungen, ein Kletterer und somit ein halber Zwittervogel und an und für sich komisch, namentlich dadurch, dass er seinen Schnabel zur Bewegung zu Hülfe nimmt, und also den Widerspruch vorführt, dass er das Fressorgan zum Kletterorgan macht. Er ist ein Schwätzer; die Zunge kann ihm gelöst werden und dann kann er pfeifen und Thier- und Menschenstimmen nachahmen. Er ist ein vortreffliches Salongeschöpf; gelernte Phrasen weiss er herzusagen, lässt sich auch gern streicheln

und krauen. Sehr gescheit schaut er oft drein; nach Brehm ist er es auch. Verwandte von ihm tragen buntere Kleider, so z. B. der Arras, sind aber weiter nicht zu brauchen; nur die Livree ist schön, Benehmen und Sprache dahinter ist unerträglich.

Quere Vögel sind die mit übergrossem Schnabel. Man traut ihnen nicht; sie können nicht edel sein; ist doch das Fressorgan zu sehr entwickelt. Wir wollen einfach auf unsere Raben und Krähen weisen, ziemlich plump scheinende Strolche mit schwerem Schnabel und mit schwerem Kopf und Hals, um den Hacker tragen und handhaben zu können. Sie sind schwarz wie Todtenbestatter. Ihr Auge ist hell, ausdrucksvoll, aber scheu, diebisch. Ihre Stimme ist krächzend, gemein. Doch ist auch dem Raben, der edler ist als die Krähe, namentlich edel im Flug wegen seiner längeren Flügel, die Zunge zu lösen; er kann articulirte Töne hervorbringen lernen. Es liegt meistens etwas unendlich Bösewichtmässiges in den Blicken, die aus dem schwarzen Kopf hervorstechen, so dass diese Thiere wohl drollig, aber auch dämonisch, furchterregend erscheinen.

Die Elster ist possirlich durch den überlangen Schwanz, den sie gleichsam aufwärts tragen muss, um kein Uebergewicht zu bekommen. Sie ist unausstehlich durch ihre hässlich klingende Geschwätzigkeit.

Die Taubenvögel gehören zu den schönsten Vögeln. Sie sind meistens gut gewachsen, wohl proportionirt, von schöner Haltung. Ihr Federkleid ist selten prächtig, aber doch meistens von erfreuenden Farben. In einer Hinsicht sind auch die Tauben in der Form beeinträchtigt; die Füsse erscheinen wohl zu schwächlich. Ihre weiten Flüge stimmen nicht zum Gesang. Ihr Flug ist herrlich wegen der Angemessenheit der nicht zu kurzen, nicht zu langen, nicht zu schmalen Flügel.

Zu kurze Flügel machen den Flug schwer, zu lange und zu schmale machen ihn schiessend. Man denke an die schwerfällige Krähe, an das ungeheuere Anstrengung verrathende Flügelschlagen der Ente, oder an die schiessende, schwankende Möve. Das leichte Element der Luft verlangt für die Bewegung darin den Anschein der Leichtigkeit. Somit befreunden wir uns noch am besten mit den sehr breiten, langen Flügeln, auf welchen Adler, Falken, Geier, Störche u. A. in der Luft schwimmen.

Die Hühner sind Scharrer, Läufer. Die Beine sind darum häufig für einen Vogel zu stark entwickelt. Das Cochinchinahuhn wird dadurch wohl hässlich. Unsere gewöhnliche Henne steht zu wagerecht auf den Beinen. Der starke, sich erhebende Schwanz — beim Hahn durch Form, Farbe und Grösse besonders ausgezeichnet — verzögert gleichsam das Thier. Das Gegacker und Geschrei der Hühner ist lauter und eindringlicher als schön. Das Huhn ist ein dummdreistes, vorlautes, neugieriges Geschöpf, thätig, aber ohne Noblesse dabei zu

zeigen; es gleicht einem arbeitsamen, aber wenig umsichtigen, schwätzenden, furchtsamen Weibe, gleicht aber auch diesem in der Furchtlosigkeit, wenn es gilt, die Kinder, die Küchlein zu schützen. Der Hahn ist durch Haltung, Form und Farbe stattlich, am interessantesten aber durch sein Souveränitätsgefühl und durch seinen Muth. Er ist ein ritterlicher Held, wie schon seine Sporen zeigen.

Im Fasan, vorzüglich aber im Pfau, sehen wir das Hühnergeschlecht mit „allen Farben Indiens" überschüttet.

Unsere Ente ist ein drolliger Vogel. Sie zeigt wenig Brusthaltung, dagegen viel Bauch; sie ist Fressthier. Ihr Gang watschelt ungeschickt, dabei ihr sehr würdevolles, dann wieder drolliges Benehmen lässt sie komisch erscheinen. Obwohl sie nicht besonders klug aussieht, ist sie sehr dummpfiffig. Die Gans hat besseren Gang, zeigt ebenfalls ein gewisses plumpes Vornehmthun. Enten wie Gänse haben abgeschlossenen, sich selbst genügenden Character. Farbe, Grösse, Schwung der Formen zeichnen den Schwan aus. Mit gerade getragenem Hals wird er steif, unschön; mit gebogenem Hals und segelartig gehobenen Flügeln giebt er auf dem Wasser ein herrliches Bild. Würde, Majestät liegt in seinen Bewegungen. Am Wassergrunde seine Nahrung suchend, ist er fast so lautlos wie der Fisch geworden.

Auf das Komische der Stelzfüssler, wie z. B. des Storches, ist schon hingedeutet.

Die, durchschnittlich kleinen, Singvögel bilden eine erfreuliche Ordnung. Sie sind fast alle durch zierlichen Bau und echt vogelmässige Haltung, weniger durch glänzendes Federkleid ausgezeichnet. Der Körper ist wohl gegliedert, proportionirt, nicht durch überlange oder überkurze einzelne Theile, wie Schnabel, Hals, Beine u. s. w., seltsam und komisch. Die Vogelbeweglichkeit, die in den grösseren Vogelarten mehr verschwindet und nach der Gemessenheit der grösseren Landthiere hinüberweist, findet sich bei ihnen vollständig ausgedrückt. Luft und Erde haben sich, wie Herder sagt, in ihnen verbunden und den Gesang erzeugt. Ueber diesen und seinen ästhetischen Eindruck ein Wort zu sagen ist unnöthig. Man braucht nur die ästhetischen Interpreten der Natur, die Dichter, darüber zu hören, deren Lyrik zuweilen aus nichts Anderem als aus Blumen- und Vogelgesangverklärung mit dem dazu gehörigen Sonnenschein oder Sterngefunkel besteht.

Ich sagte früher schon, dass namentlich die Vögel die stumme Vegetation zu beleben hätten. Zu ihrem lauten Gesange würde ein buntes Kleid in soweit nicht passen, als ausser dem Gehör auch noch das Gesicht alsdann die Sänger leicht entdecken würde. Durch die Unscheinbarkeit des Gefieders sowie durch ihre Kleinheit sind sie gesicherter. Dadurch entsteht nun aber eine interessante Besonderheit. Man denke an die Nachtigall. Im Fliederbusch oder über den Blumen in den Lauben sitzt sie und singt verborgen die zum Herzen dringen-

den, melodischen, bald jauchzenden, bald sehnsüchtig klagenden, hinschmelzenden Töne. Nicht das kleine, graubraune Vögelchen, sondern blühender Flieder und glühende Rosen selber scheinen zu singen. Die Frühlingsmacht des Grünens und Duftens klingt und klagt und jauchzt. Ebenso bei der Lerche. Wer sieht im Sonnenschein den Punkt in der Luft! Sonne und Himmelsbläue, Luft und Strahlen scheinen tönende Gestalt gewonnen zu haben. Aehnlich beim Fink, ähnlich bei der Drossel, die in den Waldbäumen pfeift.

Sind die Singvögel niedlich, so sind die meisten Raubvögel herrlich. In vogelmässiger Haltung, aufs schönste gewachsen, stehen sie da. Kraft und Muth imponirt uns, denn welche Kraft, welche Kühnheit glänzt aus ihren Blicken! Falken, Adler, welche stolzen Geschöpfe! Durch sie hebt sich die Vogelwelt ins Erhabene, ja Furchtbare. Die äussere Ruhe mit dem hellen, Alles beherrschenden Blick, gegen dessen Macht wir uns förmlich wappnen müssen, um nicht die Augen niederzuschlagen — wir vermögen sie nicht mehr zu reimen mit der sausenden Wuth, in welche sie sich verwandeln kann. Ueberwältigend wirkt wohl der Eindruck, wenn die geschlossene Gestalt plötzlich die mächtigen Fittige öffnet und gleichsam riesig sich erhebt. Luftkönige, ihr Symbole eines furchtbaren, nur auf sich selbst vertrauenden Egoismus, Vorbilder all der kühnen Räuber, deren Hand wider Jedermann ist wie Jedermanns Hand wider sie! Ihr Aetherschwimmer mit den scharfen Blicken, die aus den höchsten Wolkenhöhen die Erde beherrschen, selbst in der Gefangenschaft noch mit den unerbittlichen Seelen und den wohl wie in Weissgluth strahlenden Augen! Wenn ihr auf den mächtigen Fittigen schwebt, weite Kreise beschreibend, nun über ungeheure Strecken hinsausend, nun emporschwebend in den Aether, wer erblickt in euch nicht die Symbole der Kraft, Majestät, Freiheit!

Alle Vögel mit federlosen Hautparthien fallen ins Hässliche, weil sie die Idee des Vogels, mit der das hüllende Federkleid verbunden ist, verletzen. Dadurch werden die meisten eigentlichen Geierarten — Aasfresser — unschöner. Aus demselben Grunde erscheinen auch die Vögel barock, unnatürlich, deren Federn sich in Haare oder Borsten verwandeln, wie z. B. die Kasuare.

Auf jeder grossen Entwicklungsstufe der Thierwelt scheint sich die Natur den Spass gemacht zu haben, ein Vorbild für den Abschluss des Ganzen, den Menschen, zu versuchen. So in dem Vogelreich durch die Eulen. So schuf sie etwas Komisches für uns, die Vergleicher; beziehungsweise auch etwas Hässliches, ja Furchteinflössendes.

Aufrechte Haltung und das sonderbare nach vorn schauende Gesicht mit den grossen Augen, sodann die das Ohr bezeichnenden Federbüschel setzen die Eule in Widerspruch mit der Vogelnatur. Ihr dicker Kopf und Hals, der den Körper am Kopf am dicksten erscheinen lässt, vermehrt die Absonderlichkeiten, die dann auch in den

Bewegungen des Nickens, Bückens u. s. w. ihren Ausdruck finden. Eine weitere Unnatürlichkeit dünkt uns in dem Nachtleben der Eulen zu liegen, da doch die Vögel so recht Lichtfreunde sind. Den anderen Vögeln erscheint dies an den Eulen ebenfalls unnatürlich und strafwürdig. Das lichtscheue Federgeschöpf, welches so vielfach seine Vogelnatur verläugnet, wird von ihnen gehasst und verfolgt. Zeternd und schreiend thun dies die kleineren Vögel, metzgerhundmässig die Krähen, grimmig die Habichte und sonstigen Tagräuber. Gespensterhaft wird die Eule durch ihren leisen, unhörbaren Flug, dann erschreckt sie durch ihre sonderbaren Töne, ihr Schnarchen und ihr bei Nacht so unheimlich klingendes Geschrei.

Die Säugethiere.

Der aufgerichtete Baum war zur Erde geworfen und zum Wurm, zum Fisch, zum Amphibium geworden. Dann hatte sich die Natur schräg aufrecht im Vogel wieder erhoben, Jetzt fällt sie im Säugethiere noch einmal wieder nieder. Die Vogelflügel sind zur Erde herabgesunken und Vorderfüsse geworden. Der Leib liegt parallel mit der Erde, wie beim Amphibium, aber kräftiger durch die Beine von ihr fortgestemmt. Dann ist die entwickeltere Vogelgliederung bewahrt und erhöht; Kopf, Hals, Schwanz setzen sich vom Rumpfe ab; dieser aber, der beim Vogel im Federkleid einer eiförmigen Masse glich, bekommt jetzt reichere Gliederung. Brust, Bauch, Flanken u. s. w. beleben ihn.

Die Sinnesorgane sind auch äusserlich entwickelt. Auge, Ohr, Nase, Lippen characterisiren den Kopf, und geben besonderen Ausdruck des Seelenlebens. Jedes Uebermaass wird auch dabei natürlich missfällig oder komisch. So z. B. allzugrosse Augen (Nachtaffen), Ohren (Hase), Nase (als Rüssel: Elephant), Lippen (Hängemaul des Kameels) u. s. w. Verkümmerung, Mangel ist ebenso missfällig.

Das Säugethier (wir schliessen hier den Menschen aus) muss im Allgemeinen einen horizontalen Rumpf haben; dieser muss von der Erde durch vier Füsse weggehoben sein. Sind die Füsse zu kurz, so ist der Eindruck ein wurm-, fisch- oder amphibienähnlicher; zu lang werden sie leicht schwächlich erscheinen. Der Hals darf nicht mit dem Kopfe die Horizontale des Kopfes fortsetzen, sondern muss sich in einen Winkel gegen ihn stellen, der Kopf wieder gegen den Hals. Der Winkel des Halses darf jedoch nicht gegen die Erde hängen; der Frasstrieb würde dadurch zu stark markirt sein. Der Schwanz muss ebenfalls vom Körper sich absetzen; ein ähnlich wie bei den Amphibien verlaufender Schwanz (Känguruh) weist auf eine untergeordnete Stufe. Der Rumpf muss also parallel mit dem Boden, der Kopf muss mit dem Halse von ihm weggehoben sein.

Das Säugethier muss in seinem Rumpfe Raum haben für die verschiedenen Functionen. Ein zu spindelförmiger Leib, wie wir ihn bei vielen Affen finden, erscheint hässlich. Plumper, an Sackform, dann an Fische erinnernder Körper gleichfalls, wie bei der Robbe, dem Nilpferd, bei Schweinen u. a.

Die Schuppen des Fisches, die harten Deckgebilde vieler Amphibien, die Federn der Vögel haben sich beim Säugethier in eine mit Haaren bewachsene Haut verwandelt. Wo diese Haut panzerähnlich ist oder haarlos, erinnert sie an niedere Thierstufen oder weist noch unvermittelt auf höhere. Beides erscheint uns für das Thier ungesetzmässig, also abstossend oder komisch. Die Farbe der Bekleidung ist, wie Goethe sagt, eine durchkochte, gemischte. Die Elementarfarben Roth, Gelb, Blau sind verschwunden. Wo sie erscheinen, machen sie einen widersprechenden, unangenehmen Eindruck.

Auch in diesem Thierreich werden wir natürlich auf die verschiedensten andersartigen Gebilde hinübergewiesen. Da weisen diese Thiere auf Fische, jene auf Schlangen, jene auf Vögel, einige auf den Menschen u. s. w. Auch die verschiedenen Geschlechter haben Uebergangsstufen. Das Doppelartige des Wesens zerreisst in dem Fall die Bildung und macht das Geschöpf für uns unharmonisch, komisch oder hässlich.

Betrachten wir zuerst die Säugethiere des Meeres. Die Wale sind für den Anblick nicht von den Fischen zu unterscheiden. Ungeheure Grösse zeichnet sie aus. Ihre Unförmlichkeit hat oft ihren Hauptgrund in dem colossalen Kopfe, mit dem bis an den Rumpf geschlitzten Rachen. Zierlicher sind die Delphine, berühmt durch ihre Schnelligkeit und die schönen Bewegungslinien, in der Wirklichkeit freilich wenig den Geschöpfen entsprechend, wie man sie gewöhnlich als die musikliebenden Meerrosse des Arion abgebildet sieht. Von den Walen zu den Robben hinüber weisen einige Geschöpfe, die namentlich durch entwickelteren Kopf — Schnauze und Lippen — das Thiergepräge bekommen. In den Robben setzt sich ein Hals an den fischähnlichen Leib, dessen Füsse noch flossenartig, aber doch deutlich als solche erkennbar sind. Das Ohr ist an dem sich vom Hals wieder abgliedernden Kopfe nur angedeutet, aber Augen, Schnauze, Maul sind entwickelt, die Augen sogar oft vom schönsten, mildesten, verständigsten Ausdrucke. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass alle diese Formen plump, hässlich oder komisch sind, sobald man den Maassstab des ausgebildeten Land-Säugethieres an sie legt.

Die Arten aller dieser Land-Säugethiere auch nur flüchtig durchzunehmen, ist unmöglich. Jeder wird übrigens nach den gegebenen Bestimmungen im Stande sein, für die Sympathie oder Antipathie die Gründe zu finden. Man nehme z. B. die Maus. Das ganze Thier ist an die Erde gedrückt. Kopf und Hals liegen in einer Flucht. Die Füsse

sind kurz, gewöhnlich versteckt. Entweder sitzt das Thier mit krummgezogenem Rücken oder es schiesst langgestreckt mit hinten'nausstehendem Schwanze wie ein schwarzes Eidechschen dahin, mit einer Geschwindigkeit, die die Beinbewegung zu erkennen schwierig oder unmöglich macht. Während es im Sitzen bei näherer Betrachtung noch zierlich erscheinen kann, wird es daher beim Laufen unheimlich. Ein dunkler, wegen Kleinheit und Geschwindigkeit nicht aufzulösender Flecken scheint über den Boden zu schiessen.

Die Missfarbe und Wuth der Ratte kann unsere Antipathie gegen diese grössere Maus nur verstärken, wenngleich sie wegen ihrer Grösse erkennbarer ist. Die Furcht vor Ratten hat darum etwas Handgreifliches, während sie bei den Menschen, die Mäuse fürchten, etwas Gespensterartiges hat.

Ueber die Absonderlichkeit, resp. Hässlichkeit der flatternden Mäuse brauche ich kein Wort zu verlieren. Die Flatterhaut, welche durch die spinnenbeinartigen Finger gespannt ist, Ohrenbildung, Schnauze u. s. w. ist garstig oder unter Umständen unendlich komisch.

Bleiben wir bei den niedrig gebauten Thieren. Da ist das Maulwurfsgeschlecht, Walzen an einem Ende spitz auslaufend, mit fast unsichtbaren Augen und Ohren und vier kurzen Schaufeln, welche die Füsse vorstellen. Da ist das Igelgeschlecht, kugelige Geschöpfe mit Stacheln statt der Haare; Leib, steifer Hals und Kopf in einer Flucht; die Beine niedrig.

Nehmen wir dann gleich das blutdürstige Wieselgeschlecht, um die Unterschiede hervorzuheben. Gegen die Maus ist der Körper besser gegliedert. Der Hals und der Kopf setzen sich ab. Die Beine sind kräftiger. Der Kopf ist nicht mehr so einförmig, rüsselig auslaufend, wie bei all den vorhergenannten Thieren. Die Bewegungen sind zierlich, wechselnd in Lauf und Sprung. So sind die Wieselarten, ganz abgesehen von ihren sonstigen Eigenschaften, ästhetisch bedeutender als die Mäuse; immer aber behalten sie etwas Unheimliches durch überlangen, dünnen Rumpf und kurze Beine. Sie erinnern in ihrer Form und in ihren Bewegungen an Schlangen, die auf kurze Füsse gestellt sind.

Ein Nager, den Wieseln ähnlich an Form, ist das Eichhörnchen. An ihm jedoch ist der Unterschied zu sehen, den die Kürze seines Leibes bewirkt. Das Schlangenmässige ist dadurch aufgehoben. Possirlich wird es durch seinen grossen Schwanz. Dieser erscheint beim Laufen des Thierchens sehr barock, wird aber hübsch, wenn es sitzt. Das Eichhörnchen sitzt nämlich schräg aufgerichtet wie ein Vogel. Hier giebt ihm dann der wie beim Hühnervogel aufgerichtete buschige Schwanz ein ästhetisches Gegengewicht, ja seitwärts angesehen auch den Anschein einer gewissen Symmetrie, einer Lyraform.

Das Hasengeschlecht ist in seinen Beinen übel weggekommen. Die Natur wollte den Nager zum Läufer machen; mit vier langen Beinen wäre aber ihm das Bücken zu sauer geworden. Die vorderen blieben kurz; so müssen sich die Hasen auf die grossen Hinterfüsse setzen, wenn sie vorn stehen wollen. Nur wenn es Laufen gilt, kommen die Hacken in die Höhe, und dann haben wir mit einem Male den Langbein vor uns, den wir vorher nicht vermutheten. Seine langen Ohren und sein kurzer Schwanz machen ihn noch überdies drollig; die Furchtsamkeit seiner grossen Augen und die ewig schnuppernde Nase können daran nichts ändern.

In den Känguruh-Arten haben wir ein noch grösseres Uebermaass der Hinterfüsse, überhaupt des Hinterkörpers. Das Thier hüpft nur auf den Hinterfüssen, die es durch den kräftigen Schwanz unterstützt. Der Vordertheil hängt schräg aufrecht in der Luft wie beim Vogel. Diese Form ist der Anforderung eines horizontalen Rumpfes, auf vier Füssen sich von der Erde frei abhebend, durchaus widersprechend.

Doch wir können hier nicht näher auf alle Formen der verschiedenen Arten eingehen; nur einige der bekannteren Thiere mögen noch näher bestimmt werden. Die grossen Dickhäuter sind ohne Ausnahme plump, unförmlich; doch sind sie durch ihre Masse, dann auch durch Furchtbarkeit und Kraft ästhetisch wirksam. Man lese die Schilderung des Behemoth im Hiob. Der seltsame Elephant, seltsam durch Rüssel, menschenartig erscheinende Bewegung der Hinterbeine u. s. w., zeichnet sich darunter durch seine Klugheit, Gelehrsamkeit und Sanftmuth aus. Das scheussliche Flusspferd ist gleich einem hinten gestutzten Wal auf kurzen Säulen. Beim Nashorn ähnliche Unförmlichkeit, Kopf und Hals niedriger als der Rumpf getragen. Jenes wie dieses stehen seelisch niedrig.

Schlecht gegliedert, fischähnlich durch grossen Kopf, steifen Nacken, die in gerader oder sich abwärts neigender Flucht liegen, ist auch das Schwein. Diese zur Erde gedrückte Haltung des Kopfes, sowie die entwickelten Fressorgane des Mauls und dessen grober Schnitt machen es zu einem niederen Thiere. Durch den im Boden wühlenden Kopf wird meistens sein Rücken krumm gezogen, was den Anforderungen widerspricht. Die Augen sind klein, meistens trüb, ohne bedeutenden Ausdruck. Das ganze Thier ist zum Furchenschieben in der Erde, zum Umwühlen derselben gebaut. Schnauze, Kopf, Hals sind oft wie ein Pflug geschwungen. Das Geschrei ist widerwärtig hässlich. Doch steht der Rumpf fest auf den nicht zu kurzen Beinen. Kopf, Hals und Brust sind zuweilen so bedeutend wie die übrigen Theile; bei einem wilden Eber überwiegen sie sogar die letzteren, wodurch das Thier weniger Bauchthier und gehobener erscheint. Der Eber wird dadurch, sowie durch seine Kraft, Masse,

seinen Muth, seinen lautlosen Kampf imponirend, ja steigt ins Erhabene:

Wie ein Eber des Bergs, voll trotzender Kühnheit,
Welcher fest das Gehetz anwandelnder Männer erwartet,
Dort in einsamer Oed' und den borstigen Rücken emporsträubt;
Beid' auch funkeln von Feuer die Augen ihm, aber die Hauer
Wetzet er, abzuwehren gefasst, wie die Hund', auch die Jäger.

Wie er dann anstürzt, in der Wuth die Waldung vom Stamme mäht und wild mit klappenden Hauern wüthet, das mag ausführlich in den Gleichnissen Homer's lesen, wer ihn nicht in Wirklichkeit erschauen kann.

In der Form normale, zum Theil zu den schönsten gehörende Thiere sind Schafe, Ziegen, die Antilopen- und Hirscharten. Der meistens nach unten geschwungene Hals (hirschhalsig) setzt aufgerichtet vom Rumpf ab, dessen Linien die Horizontale in leichten Schwingungen einhalten. Der Kopf gliedert sich durch Stellung wieder vom Halse, an sich freilich ist er noch etwas blockig zugeschnitzt. Die Augen sind gross, klar, ausdrucksvoll. Das feine Maul hat keinen Zug von niederer Gefrässigkeit. Der Körper ist durch gleichmässige Beine hoch genug gehoben, zuweilen freilich auch übermässig, so dass die Beine gegen den Rumpf wohl zu dünn und steckenartig erscheinen. Bei vielen der genannten Thiere finden wir beide Geschlechter oder doch das männliche Thier mit Hörnern geschmückt.

Das Schaf wird vielfach komisch durch sein, alle Formen versteckendes, Wollkleid, aus dessen Masse die Füsse wie kleine Pflöcke stehen, komisch ferner durch manche sonstige bekannte Eigenthümlichkeiten, unangenehm durch sein eintöniges, klagendes Geblöck, durch Eigensinn, stöckisches Wesen. Imposant sieht der Widder mit seinen gewundenen Hörnern aus, wenn er trotzig, aufgeregt dasteht.

Die Ziege hat trocknere, hagere Formen. Die Antilopen sind zum Theil sehr zierlich, zum Theil aber schon nach dem schwerfälligeren Rindvieh hinüberweisend, wo dann auch plumpe Formen, schräger oder buckelähnlicher Rücken u. s. w. sich finden. Die guten wie schlimmen Seiten der Ziegen, dann die Schönheit vieler Antilopen brauche ich hier nicht auszuführen.

Die Bedeutung der Hals- und Kopfrichtung kann man sich hier recht klar machen. Man vergleiche z. B. Rennthier und Elenthier mit Reh und Hirsch. Dort Alles in einer Linie, hier Formenwechsel. Das Elenthier ist ausserdem ungestaltet durch seine hohen, zum Waten geschickten Beine, die Rumpf und Hals zu kurz erscheinen lassen.

Die geradhalsigen Arten weisen auf das Geschlecht der Rinder mit massigem, langgestrecktem Rumpf auf starken, ziemlich kurzen Beinen, durch den gerade angesetzten Hals vielen vorhergehenden Arten nachstehend an Formschönheit, aber bedeutsamer durch den

Ausdruck von Kraft und der trotzigen Energie. Der Stier ist eine mächtige Erscheinung. Namentlich durch die Entwicklung an dem etwas nach oben geschwungenen Hals (Stierhals) und an Brust wird er so imponirend, behält aber durch die niedere Haltung von Hals und Kopf etwas Dumpfes. [Der edle Stier muss den Kopf über die Rückenlinie heben.] Zornig, mit unheimlich finsterem Blick, dumpf grollend oder heiser brüllend wird er furchtbar.

Besonders auffallend wird die Gestrecktheit von Hals und Kopf bei dem unheimlichen Büffel, der ausserdem durch die runzlige, spärlich mit Haaren besetzte Haut an die grossen Dickhäuter wie Nashorn, Flusspferd erinnert. Die Entwicklung des Vorderkörpers an Brust und Schulter geht durch den finsteren Auerochs, einst den Grössten unserer Wälder, im amerikanischen Bison zu dem monströsen Buckel über, von dessen zottigem Halse sich dann der Kopf ziemlich rechtwinklich absetzt.

Sehr hässlich ist das Kameel. Der Rumpf weicht gänzlich durch den oder die Buckel von der Horizontalen ab. Diese Erhöhungen machen den Rücken zu einem Bogen, geeignet Lasten zu tragen, indem er die Last von der Mitte des bei den meisten Thieren gleich einem Architrav gestalteten Körpers hinüberleitet auf die vier Tragsäulen, die Beine, aber auch den Rumpf so vollkommen für sich hinstellend, dass Hals und Kopf nur vorzupendeln scheinen, als ob sie gar nicht besonders nothwendig wären. Dies ist natürlich mit der Bedeutsamkeit, die Kopf und Hals für das Säugethier haben, unvereinbar. Auf die sonstigen Difformitäten der Mischbildungen, die wir im Kameel sehen, brauche ich nicht weiter einzugehen. Das hängende Maul, die plumpen Beine und Füsse, die Schwielen sind bekannt. Am difformsten ist das Trampelthier, am schönsten in seiner Art das Renn-Dromedar. Natürlich wird das Kameel durch seine Absonderlichkeiten auffällig; dadurch, sowie durch seine Grösse und Kraft, die es dem Menschen, leicht zähmbar, zur Verfügung stellt, wird es ästhetisch bedeutsam.

Eine andere Difformität des Thierkörpers sehen wir in der Giraffe. Ihr Rumpf bildet ein Dreieck, anstatt eines Vierecks. Dass die hohen Beine und der lange Hals diese Gestalt nicht verschönern, versteht sich. Das ganze Thier ist vorn in die Höhe gezogen, damit es die Baumzweige und das Laub, das seine Nahrung bildet, erreichen kann.

Wir kommen jetzt zu einem Geschlecht, das nicht mit Unrecht von Vielen für das schönste unter den Thieren erklärt wird. Das Pferd erfüllt alle Anforderungen. Alle Glieder sind wohl proportionirt; nichts ist an ihm verschwommen oder skelettmässig. Sein Rumpf ist wohl gestreckt. Die Beine sind kräftig, dabei doch schlank. Der kräftig convex geschwungene Hals setzt in schöner Weise schräg aufrecht vom Körper ab, von ihm wieder der ausdrucksvolle Kopf, den

feurige Augen und die beweglichen, scharf geschnittenen, weder zu langen noch zu kurzen Ohren beleben. Die Nase ist durch die schnaubenden, gerötheten Nüstern ausgedrückt. Die Lippen sind ausgeprägt, weich. So hat der Kopf durch alle Organe treffliche Auszeichnung, was durch die scharfen Formen der Ganaschen noch verstärkt wird. Das Haar ist kurz und glänzend und lässt das Muskelspiel durchschimmern. Ohne die Knochen durch Spitzen und Ecken hervortreten zu lassen, wie wir es oft beim Rindvieh sehen, ist die Körperform doch bestimmt, der Rumpf belebt; Brust, Rippen, Bauch, Rücken, Flanken gehen wohl vermittelt, ohne löcherähnliche Senkungen oder scharfkantige Risse in einander über; die Horizontale des Rückens und Bauches ist durch schönen Schwung aus der Starrheit der Geraden befreit. Ein Pferd, welches diese Anforderungen nicht erfüllt, ist hässlich. Hässlich also das Thier, dessen Hals mit dem Leibe in einer Flucht liegt oder gar sich senkt, hässlich, dessen Kopf in zu stumpfem Winkel am Halse sitzt, vom eingedrückten oder vom Fiedelbogenrücken zu geschweigen. Der Esel ist hässlicher als das Pferd, schon weil Kopf und Hals sich wenig über die Horizontale heben. Ich will beim Pferde auf die Ueberleitung und dadurch Verbindung hinweisen, die uns die Natur zwischen Erdboden und Thier zeigt. Der feste Boden wird mit dem Geschöpf, das er trägt, durch den Huf vermittelt. Auf die unorganische Erde wird ein Fundament von unorganischer Masse gestellt, darauf der Organismus sich erhebt. Das Horn der Hufe macht bei allen Thieren den Eindruck des Elastischen.

Die wehenden Mähnen und der Schwanz des Pferdes machen das rennende Thier lebendiger, fliegender. Dann bekommt auch der weitvorgestreckte Hals und Kopf beim Lauf ein ästhetisches Gegengewicht durch den gehobenen, flatternden, nachschwimmenden Schwanz, dessen Mangel Hirschen, Rehen u. s. w. immer etwas Gestutztes, freilich auch etwas Beschleunigtes giebt, indem die ganze Körperwucht dadurch nach vorn, also in die Richtung des Laufes, geworfen wird.

Auf die herrlichen Bewegungen des Pferdes, namentlich im Galopp, ist schon verwiesen. Von den unzähligen Verherrlichungen des Pferdes will ich nur die aus dem Hiob herausgreifen: Es strampfet auf den Boden und ist freudig mit Kraft und zeucht Geharnischten entgegen. Es spottet der Furcht und erschricket nicht, und fleucht vor dem Schwerd nicht. Wenn gleich wider es klinget der Köcher und glänzet beide Spiess und Lanze. Es zittert und tobet und scharrt in die Erde, und achtet nicht der Drommeten Hall. Wenn die Drommete fast klinget, spricht es hui! und reucht den Streit von ferne, das Schreien der Fürsten und Jauchzen. — Eine grossartige Schilderung des Dichters eines sonst pferdescheuen Stammes. — Nur den Hund sehen wir noch verschiedenartiger als unser Culturpferd. Welch ein Unterschied zwischen einem shetländischen oder schwedischen Zwerg-

pony und einem Pinzgauer, Brabanter oder Clydesdale-Hengst, zwischen dem hinten wie vorn geradbeinigen, getauchten Packgaul und dem gestreckten Renner! Jede Race kann mehr oder weniger schön sein. Soll man aber ein Normalpferd annehmen, so gilt dafür die Forderung, dass es mit Leichtigkeit einen kräftigen Mann geschwind und ausdauernd, und nicht blos auf ebenem Boden, in allen Gangarten müsse tragen können. Kraft und Flüchtigkeit, nicht das Eine ohne das Andere, werden am Pferde geschätzt. Die Kraft sind wir beim Pferd gewohnt durch das Gewicht des Menschen zu messen. Dieses Maass ist freilich kein ästhetisches, sondern ein nützliches. Es wird auch nur zum Grunde gelegt, denn das kräftige Pferd soll sich alsdann schön zeigen. Bekanntlich liefern die edlen orientalischen Racen, dann aber auch die gezüchtete Jagdpferdrace Thiere, die allen nützlichen wie ästhetischen Anforderungen entsprechen. Der träge Esel hat die schon genannten Schönheitsfehler. Dann sind die Proportionen von Kopf, Hals und Körper auch weniger ansprechend. Sein Kopf ist zu gross und schwer; ausserdem durch die übermässige Ausbildung der ihn Langohr taufenden Ohren verunziert. Die geschlossene Einheit des Kopfes wird durch eine solche allzugrosse Entwickelung aufgehoben oder von seinem Gesammtausdruck auf eine Einzelheit abgezogen. Dass jede Kopfform wieder anders zu beurtheilen ist, versteht sich von selbst.

Ich will hiebei bemerken, dass Zeising die Proportion des goldenen Schnitts am vollkommensten unter den Säugethieren beim Pferd findet. Ein Schönheitsmaass der Araber: gleiche Länge von der Schnauze über Kopf und Nacken bis zum Widerrist mit der Länge vom Widerrist über den Rücken bis zum Schwanzwurzelende, wodurch der Körper seitwärts angeschaut Gleichmaass erhält, ward schon kurz angeführt.

Die Raubthiere zeichnen sich durch Kraft, oft auch durch Muth und Geschwindigkeit aus. Man kann sagen, sie existiren durch diese Eigenschaften; die Idee des Raubthiers ist dadurch also bestimmt.

Wir verlachen das Schwache, das angreift, das Langsame und Plumpe, das geschwind und gewandt sein soll, wir verabscheuen das Feige, das hinterrücks auf seine Beute stürzt.

Komisch, aber auch durch Stärke und, gereizt, durch Wuth furchtbar ist der Bär. Er ist ein Sohlengänger, wie der Mensch, kann wie dieser auf den Hinterfüssen stehen und gehen, ist trotz seiner plumpen Gestalt ein Kletterer, trotz seiner Grösse und Stärke ein Leckermaul, ein Honigschlecker und Obstfresser, kurz er hat manche anscheinende Widersprüche in Form wie im Benehmen. Sein Kopf ist meistens plump, die Schnauze rüsselmässig und sehr beweglich, die Augen sind klein, der dicke Pelz macht die ganze Figur formlos. Doch ist nicht blos der Eisbär sondern auch sein Bruder, der braune Bär,

ein furchtbarer Kämpfer. Einstmals herrschte er in den deutschen Wäldern als König der Thiere; seitdem geht es ihm freilich bei uns schlecht. Seiner Würde durch den Löwen beraubt, muss Meister Petz wohl, ähnlich wie Dionys, der Jugend zum Gelächter dienen und den Tanzmeister machen. Nur der nordische, weisse Herrscher ist noch ungezähmt und immer furchtbar.

Schöne Thiere weist das Hundegeschlecht auf, die schönsten, wo wir die Eigenschaften, auf die es basirt ist — Geschwindigkeit im Lauf, Stärke des Gebisses und Muth — mit ansprechenden Formen verbunden sehen. Im Fuchs zeigt es sich zierlich und komisch durch niederen Bau und den langen buschigen Schwanz. Aber der Fuchs ist ein Schleicher, so gut er auch laufen kann; durch das Niederdrücken bekommt er wohl etwas Marderartiges. Hässlich ist es in der starken aber feigen Hyäne, die wir hierher rechnen wollen, die im Kreuze hängt, wodurch der Körper dreieckig wird oder die auch den Hals mit dem kurzen schweren Kopfe niedersenkt, wodurch ebenfalls eine hässliche Thierform entsteht, ein Dreieck mit der Spitze am Nacken; Hals, Rücken und Bauch als Schenkel. Ist beim Fuchs der Blick der schiefen Augen listig, so wird er bei der Hyäne unheimlich, scheu, falsch. Auch der Wolf ist noch ein hässlicher Hund. Sein Nacken ist steif angesetzt, ebenso der Kopf; dann geht auch er gewöhnlich wie kreuzlahm mit abschüssigem Rücken. Das Auge ist funkelnd, aber schief, falsch. Das Maul mit den langen Fangzähnen ist meistens gierig geöffnet, so die Fresslust betonend. Das Geheul aller dieser Arten ist sehr unangenehm, monoton, traurig. Schaurig ist das wie Gelächter klingende Geheul der Hyäne.

Schön ist der echte Hund; doch brauche ich die allgemeinen Merkmale hier nicht zu wiederholen. Ein edler Jagdhund, z. B. ein Hirschhund, „gewaltig, schnell, von flinken Läufen“ könnte als Ideal dienen. Mächtig wird der Bullenbeisser; furchtbar, ins Hässliche gehend die Dogge mit dem vorgeschobenen Unterkiefer; stattlich ist der Neufundländer, zierlich das Windspiel, komisch-hässlich der Mops, komisch der Pudel durch seine, die Form versteckende Wolle, auch der krummbeinige Dachshund, dessen Muth und Stärke freilich dem Spasse Schranken setzt, ferner der Affenpinscher. Der Schäferhund hat viel Wolfsartiges, aber sein Nacken ist nicht so steif, sein Rücken ist grade, sein Gangwerk dadurch besser. Uebermässig trocken, vogelartig durch die Kopfbildung und den langen Hals erscheint der Windhund. Der Spitz bekommt etwas Drolliges durch seinen muffartigen Pelz und den aufgerollten, auf dem Rücken getragenen Schwanz.

Des Hundes seelische Eigenschaften muss ich hier übergehen. Würden sie doch nicht leicht aufzuzählen sein. Jede Art hat ihren besonderen Character, vom Bullenbeisser, der stumm jeden Feind packt, auf den er gehetzt wird, während er sonst ein würdiges Phlegma

bewahrt, bis zu dem verzogenen, kläffenden Hündchen, das eine Dame in ihrem Arbeitskorb trägt. Das Geheul des Hundes ist hässlich wie das seiner Verwandten. Angenehm aber ist das Gebell der grösseren Racen; es ist klangvoll, muthig, markig.

Für den Ausdruck des Seelenlebens braucht nur auf das Auge des Hundes verwiesen zu werden, das oft von wahrhaft menschlichem Ausdruck ist; freundlich, zornig, heiter, traurig, forschend, liebevoll, wie verständnissinnig u. s. w. Wie besonders auch Ohren und Schwanz, ganz von der Stimme abgesehen, beim Hund sprechen, ist bekannt.

Wer über das Seelische der Thierwelt näheren Aufschluss haben möchte, den verweise ich auf den enthusiastischen Scheitlin: die Thierseele, dann überhaupt auf das interessante Werk von Brehm.

Das mächtige, durch Kraft die höchste thierische Erhabenheit aufweisende Geschlecht der Katzen möge, mit der Burleske, dem Affen, diesen Abschnitt beschliessen.

Die Katze jagt nicht wie der Hund im Lauf, sondern heranschleichend bemächtigt sie sich ihrer Beute durch einen oder mehrere gewaltige Sätze. Das Thier, das sie erhascht, ist nicht lahmgehetzt wie das vom Hund gejagte. Folglich bedarf die Katze der Mittel, die in frischer Kraft zu entfliehen suchende Beute festzuhalten. Dazu hat sie die starken Pranken, die mit scharfen Krallen bewaffneten Beine. Der Hund ist also schlanker von Füssen, ein Läufer, die Katze stärker, ein Springer. Gleichsam als Steuer bei ihren weiten Sprüngen dient der lange Schwanz.

Die meisten Katzenarten tragen Hals und Leib in gleicher Flucht und drücken den Körper beim Gehen, schleichend, gegen den Boden. Der Rumpf ist meistens sehr lang und hoch gegen Kopf und Hals. Der runde, kurze Kopf leistet sehr wenig Gegengewicht mit den zu ihm gehörenden Vorderparthien gegen die eigentliche Leibesmasse. So stehen die meisten Katzenarten den Hunden, Pferden, Antilopen etc. in diesen Beziehungen nach. Sie sind vorwiegend Bauchthiere. Ihre seelischen Eigenschaften sind auch, wie bekannt, durch Blutdurst und Wildheit herabgedrückt. Wenn satt, faul, wenn hungrig, wüthend, haben sie für nichts Sinn als für Schlafen und Raub und Mord. Zur Anhänglichkeit an den Menschen sind sie darum nicht geschaffen. Echte Räuber erscheinen sie egoistisch abgeschlossen. Während der Blick des Hundes Verständniss ausdrückt für den Blick des Menschen, leuchtet das Katzenauge durchaus kalt, ein Wesen verrathend, das in sich fertig, unbildsam ist. Auge, Ohr, Nase sind am Kopf vollkommen ausgedrückt. Das Maul hat dadurch etwas Falsches, dass es, festgeschlossen, fein erscheint; um so überraschender weitet es sich plötzlich zum furchtbaren Rachen, wenn das Thier gähnend oder wüthend sich gleichsam vergisst.

Die Uebergänge zwischen Hund und Katze, z. B. der Gepard sind, wie gewöhnlich die Uebergänge, nicht so schön wie die echten Racen.

Der schönen Katzen giebt es viele, fast alle jedoch mit den genannten Fehlern, die sie nur zu Zeiten überwinden, wenn das Thier sich aufmerksam vorne emporrichtet und fest auf den Füssen stehend den gewöhnlich krumm gezogenen Rücken streckt. Es giebt eigentlich nur eine Ausnahme davon: der Löwe trägt das Haupt erhoben. Sein Nacken ist umwallt von der Mähne. Der Kopf ist gross, alle Theile daran wohl geformt und ausdrucksvoll, das Auge von unbeschreiblicher Kühnheit und ernster Würde. So bekommt die Vorderparthie des Thiers das ästhetische Uebergewicht über den Rumpf. Der Löwe erscheint am wenigsten Bauchthier unter den Katzen. Ausserdem ist sein Gang frei; schon weil er den Kopf hoch trägt, geht der Eindruck des Schleichens verloren, der noch beim Tiger so unheimlich wird. Obwohl der eigentliche Rumpf und namentlich das Kreuz des Tigers meistens schöner ist als beim Löwen, dessen Hinterkörper nicht selten gegen den Vorderkörper schwächlich erscheint, so ist aus jenen Gründen der Löwe doch das edlere, schönere Thier. Er ist mit Recht König der Thiere genannt worden. Die Kraft dieser grossen Katzen ist bekanntlich ungeheuer. Die ganze Erscheinung ist Ausdruck dafür. Manche sind dabei feige, fast alle mehr oder weniger hinterlistig. Nichts gleicht aber auch ihrer Wuth. Auf den leisen Gang habe ich früher schon verwiesen, der bei der Grösse und Kraft des Körpers unheimlich erscheint. Dadurch bekommen die Katzen für uns etwas Antipathisches. Unsere Bewunderung ist mit Widerstreben verknüpft.

Ausser durch die Form imponirt der Löwe durch den offenen Muth, wenn er auch die Katzennatur nicht so sehr vergisst, wie man gewöhnlich lobpreisend annimmt. Auch der König der Thiere liebt dunkle Wege und schleichende List, aber wenn es denn sein muss, dann ist er ganz Wuth und Kühnheit —

> Wie ein Löwe
> Grimmvoll naht, den zu tödten entbrannt, die versammelten Männer
> Kommen, ein ganzes Volk; im Anfang stolz und verachtend
> Wandelt er, aber sobald mit dem Speer ein muthiger Jüngling
> Traf, dann krümmt er gähnend zum Sprunge sich, und von den Zähnen
> Rinnt ihm Schaum und es stöhnt sein edles Herz in dem Busen.
> Dann mit dem Schweif die Hüften und mächtigen Seiten des Bauches
> Geisselt er rechts und links, sich selbst anspornend zum Kampfe;
> Grass nun die Augen verdreht er, an wüthet er, ob er ermorde
> Einen Mann, ob er selbst hinstürz' im Vordergetümmel.

Mag Homer ihn noch weiter schildern:

> Jetzt wie ein Löw, im Gebirg genährt, voll trotzender Kühnheit,
> Hascht aus weidender Heerde die Kuh, die am schönsten hervorschien;
> Ihr den Nacken zerknirscht er, mit mächtigen Zähnen sie fassend . . .

Oder:

> Wie ein Löwe vor seine Jungen sich hinstellt,
> Väterlich führt er die Schwachen einher, da begegnen ihm plötzlich
> Jagende Männer im Forst; und er zürnt, wuthfunkelnden Blickes,
> Zieht die gerunzelten Brauen herab und deckt sich die Augen. —

Der feuerfarbige, gestreifte, blutdürstige Tiger zeichnet sich durch seinen schönen Rumpf aus. Kürzer, klotziger ist der Jaguar. Gewandt, von herrlichen leichten Bewegungen sind Panther und Leopard, aber sie sind echte Kriecher und Schleicher, lautlos aus dem Hinterhalte angreifend.

Weniger bedeutend, obwohl in ihrer Art oft sehr schön sind die kleineren, eigentlich sogenannten Katzenarten, zu denen unsere reinlichen, Pfoten leckenden, weichfelligen Hauskatzen gehören.

Was die Stimme anbelangt, so steigert sie sich vom leisen Miauen und dem abscheulichen Liebesständchen von „Hinz, des Murners Schwiegervater“ und Consorten zu dem furchterregenden, dumpfen, donnerartigen Gebrüll des Löwen.

Die Farben sind sehr verschieden. Ich habe derselben bei den meisten Thieren nicht Erwähnung gethan, so bedeutend sie auch für die ästhetische Betrachtung sind, weil sich grosse Verschiedenheiten darin zeigen. Die an der Erde lebenden Thiere zeigen meistens Erdtöne in der Farbe, also braun, schwärzlich, grau, gelb. Die in Röhricht lebenden haben dabei wohl Streifen, die an dies bunte Röhricht erinnern, so z. B. hat der Tiger, der Dschungelnherrscher einen Pelz, dessen Farben durch die Buntheit schwer vom trocknen, farbigen Rohr zu unterscheiden sind; der Löwe ist Felsen- und Wüstenbewohner, er ist gelb und schwärzlichgelb wie der Boden, den er beherrscht. Es gilt hier ein für alle Mal das oben bei den Farben Gesagte, dass die in Roth und Gelb lebendigeren, feurigeren Eindruck machen als die düsteren.

An der Schwelle der Menschheit stehen, wie Herder gesagt hat, die Affen, ein hässliches oder komisches Geschlecht. Die Vorder- und Hinterfüsse sind bei ihnen so frei geworden wie beim Menschen. Ihre oberen Arme sind nicht mehr wie bei den andern Säugethieren — die fliegenden Fledermäuse ausgenommen — in den Körper hineingezogen, sondern gliedern sich frei vom Rumpf ab. Sie bewegen sich also wie ein kriechender oder gehender Mensch, nur ist das Kniebeugen der Hinterfüsse, das dem Menschen beim Kriechen so beschwerlich fällt, dadurch vermieden, dass der Affe meistens übermässig lange Vorderfüsse — Arme — oder sehr kurze Hinterfüsse hat. Schon hierdurch ist er nach menschlichen Begriffen sehr schlecht proportionirt. Der Affe hat bekanntlich sehr viele Aehnlichkeiten mit dem Menschen. So hat er auch schon ein ziemlich ausgebildetes Gesicht, das aber durch das leidig grosse vorstehende Maul die Hauptinten-

tionen seines Inhabers verräth. Von der Natur zum Klettern bestimmt, zeichnet er sich aus durch die Einrichtung seiner Halt- und Greifapparate: er hat an allen Füssen Zangen d. h. vier Hände. Die Affen der neuen Welt nehmen auch ihren langen kräftigen Schwanz zur Hülfe, um sich fest zu halten oder durch Schwingen daran sich zu bewegen. Alle Affen fast erscheinen wie Thier- oder Menschenfratzen, wobei man nicht weiss, welche hässlicher zu erachten sind, ein Hundspavian und Mandrill mit den widerlichen Affensteisscouleuren oder die hässlichen Meerkatzen; die hübscheren sind unendlich komisch.

Vom Affen verlangen wir Gewandtheit, Kletterbeweglichkeit. Ein fauler langsamer Affe erscheint uns darum besonders unnatürlich oder auch komisch.

Der Mensch ist von jeher dazu geneigt gewesen, sich über diese Voräffer der Menschlichkeit lustig zu machen oder aber sich wegen der anscheinenden Verwandtschaft zu ärgern. Er hat dies den Affen dadurch wohl entgelten lassen, dass er dessen Gewohnheiten nach menschlichem Maass der Tugend und des Lasters misst, wobei der lüsterne, naschige Thiervetter dann sehr schlimm wegkommt und als das unmoralischste Geschöpf unter der Sonne erscheint, ein wahrer Sündenbalg. Glücklicher Weise hat der Affe keine Spur von Gewissen und ist und bleibt der sündige Hans Wurst und Komiker, ohne sich darüber zu betrüben. Sind die Beschreibungen des Gorilla auch nur halb wahr, so ist dieser bis sechs Fuss hohe Affe in dem borstigen Pelz mit den ungeheuer starken Gliedern und dem löwenmässigen Gebiss das furchtbar-hässlichste Geschöpf, welches existirt.

5.

Der Mensch.

Allgemeines. Geschlechter. Racen.

Wir sahen in den Geschöpfen der Natur ein „Auf und Ab". Die Pflanze strebte in ihren schönsten Erscheinungen aufrecht zum Himmel empor, noch fest in der Erde wurzelnd. Im Thier fiel der Stamm um; wir sahen es erst auf dem Bauche sich fortbewegen; dann hob es sich in den Amphibien auf Beinen zeitweise empor, aber noch den Leib gern auf den Boden stützend. Im Vogel kam das Thier dann zu schräg aufrechter Haltung des ganzen Körpers, im Säugethier fiel es wieder in die Horizontale, aber von der Erde durch kräftige Stützen weggehoben, dann auch mit mehr oder minder frei angesetztem, gehobenem Hals und umschauendem Kopf. Im Menschen endlich steht das Geschöpf vollkommen senkrecht — das Ziel ist erreicht.

Für das Verständniss der menschlichen Körperform im Verhältniss zum Thier ist nichts belehrender als sich den Menschen kriechend auf allen Vieren zu zeichnen. Die herabgedrückten Kniee sind beim kriechenden Bewegen sehr hinderlich; das Bein ist gegen den Arm zu lang. Man verkürze also bedeutend den Schenkel, auch den Oberarm, ziehe vom Ellenbogen eine Linie an das Knie. Der kurze Hals würde es unmöglich machen aus der Armhöhe den Boden zu erreichen. Man verlängere ihn. Der Mund muss maulartig vorgeschoben werden, um die Nahrung ohne Beihülfe der zum Stehen nothwendigen Hände vom Boden zu nehmen. Dann würden auch die Augen beim kriechenden Menschen nur auf den Boden unter sich schauen; man setze sie also seitwärts, um auch in die Ferne sehen zu können. Hüllt man diese Figur in einen Pelz, so wird man etwa die Gestalt eines Bären erkennen, auch durch Verschiebungen der Proportionen der einzelnen Theile die Vergleichung mit andern Thierarten leicht gewinnen können. Es ist die Thiergestalt.

Gegen diese stelle man nun den Menschen in seiner ihm natürlichen Haltung und Schönheit.

Aufrecht ist der ganze Körper. Der Fuss ruht in bedeutender Ausdehnung auf dem Boden, eine treffliche Stütze, um eine gewichtige Last zu tragen. Aber er ist auf die Bewegung, nicht für die blosse Tragkraft eingerichtet. So ist er nach vorn, wohin der Gang sich richtet, hinausgezogen. Er ist länglich, nicht ein rundlicher Klumpfuss wie z. B. bei dem Elephanten. Gerade stehen die säulengleichen Beine.

Vom aufrecht sich darüber erhebenden, mehr breiten als tiefen Rumpf, der verhältnissmässig wenig Bauch zeigt, lösen sich frei an beiden Seiten die Arme ab. Der Unterfuss der Thiere ist hier zur Hand geworden, die sich in die feinfühligen Finger endet, von denen der Daumen zangenförmig den andern entgegensteht. Senkrecht erhebt sich wieder über den Rumpf der Hals und auf diesem, nicht an diesem, wie bei den meisten Thieren, sitzt der senkrechte Kopf. Dieser zeigt das Gesicht mit den nach vorn, nicht nach den Seiten schauenden ausdrucksvollen Augen. Das Organ der Nase, sowie die Ohren treten frei hervor; der Mund, unter der Nase zurücktretend, der Längsaxe entgegengesetzt, zeigt sich in den so feinen, geschwungenen Lippen. Das Fühlen findet in der weichen Haut des ganzen Körpers seinen Ausdruck.

Von vorne betrachtet ist der Mensch symmetrisch, der Höhe nach ist er nach dem Princip der schönen, freien Proportionalität gebaut, seitwärts zeigt er das freieste, aber trefflichste Gleichmaass.

Die Symmetrie des Menschen ist bekannt. Sie zeigt sich im Gesicht an Augen, Nase, Lippen u. s. w., dann am Rumpf überhaupt, an Armen und Beinen. Doch es ist nicht nöthig, hier das Einzelne anzuführen.

Ueber die Proportionalität der Höhenrichtungen habe ich schon früher gesprochen.

Hier nur noch einige Theilungen Zeisings: Am Kopf fällt die Haupttheilungslinie in den Augenbrauenrand. In dem Oberkopf bestimmt die Theilung nach dem goldenen Schnitt die Höhe des Haarwuchses als die kleinere Proportion zur grösseren der Stirne. Im Untergesichte von dem Augenbrauenrand bis zum Adamsapfel fällt die Theilungslinie mit der Basis der Nase zusammen. Von da würde wieder eine Theilung, und zwar die grössere, den Vorsprung des Kinns treffen. Dadurch theilt sich der Kopf in fünf Theile, von denen die drei mittleren gleich sind, nämlich Stirnhöhe, Nasenlänge und Oberlippe mit Mund und Kinn. Gleich unter einander sind denn auch Scheitelhöhe und der Halstheil. (Zeising giebt, den ganzen Körper in 1000 Einheiten getheilt, die Maasse für jene auf 34,441, für diese auf 21,286 Einheiten an. Den Rumpf theilt Zeising in den Oberrumpf, vom Kehlkopf bis zur Linie, die in Achselhöhlenhöhe über die Brust geht und die grösste Breite des Rumpfes ausdrückt, und den Unterrumpf von der Brustmitte bis zum Nabel. Der Oberrumpf zerfällt

dann in kleinere Theilung, die Nackenparthie, der Unterrumpf in die Parthie von der Brustmitte bis zur Magengrube. (Hier sind die Maasse, Höhe der Nackengegend 34,441, der oberen Brustparthie 55,728, ebenso der unteren Brustparthie und der Herzgegend, Höhe der Nabelgegend wieder 34,441.) Der ganze Arm theilt sich danach in Oberarm (167,184) und Unterarm mit Hand (270,509), der Unterarm mit Hand in Unterarm (167,184) und Hand (103,325). Zeising zeigt dann das Gesetz weiter für die Hand. Die Theilung des Beins habe ich schon angegeben — (ganzer Oberschenkel 381,966, ganzer Unterschenkel 236,067), die Einzeltheilungen will ich hier übergehen.

Die Breitenmessung bestimmt Zeising folgendermaassen: „Die Ausdehnung in der Breite muss zur Ausdehnung in der Höhe in dem Verhältniss stehen, dass die durch symmetrische Theilung gewonnene Hälfte der Breite dem kürzeren Obertheil der Totalhöhe gleich ist, mithin zum längeren Untertheil sich ebenso verhält, wie dieser Untertheil zur Totalhöhe oder zur Summe der Untertheilslänge und Breitehälfte zusammengenommen.“ Er nimmt dabei die Stellung an, worin der Mensch, leicht den Oberarm hängen lassend, den Unterarm nebst der Hand in gleiche Höhe mit dem Nabel oder der Taille legt. Auch die Tiefenmessung — Seitenansicht — behandelt Zeising ebenso.

Ich will hier die gewöhnlichen Maassbestimmungen für den menschlichen Körper nicht ganz übergehen. Von den vielen will ich hier eine geben: Kopf, Hals und Brust $^1/_4$ der ganzen Körperlänge, von der Brust bis zu den Schamtheilen wieder $^1/_4$, ebenso bis zum Knie und bis zur Sohle. Die Schulterbreite ist gleich dieser Viertel-Länge. Der Kopf hat die Hälfte des Viertels, also ein Achtel der Höhe. Viele rechnen ihn zu $7^1/_2$ der Höhe.

Das Gleichmaass des Körpers brauche ich nicht auseinander zu setzen; es ward schon auf die einander entgegen laufenden Linien hingewiesen.

Die Eurhythmie der Körperlinien ist am Menschen bewunderungswürdig; obwohl vielfach das Gesetz der geraden Linien zum Grunde liegt, so ist doch der Zwang der völlig Graden vollständig aufgehoben. Alles ist in freier Schwingung, Nichts nach einer leicht erkennbaren mathematischen Formel an ihm gebaut, wie sehr auch Alles den Eindruck vollster Gesetzmässigkeit macht und mit einander vermittelt ist. Beginnen wir am Fuss, so ist selbst die Sohle, darauf der Körper steht, geschwungen; durch die Bogenlinie des Hackens, der hässlich wird, sobald die Linie des Beines derartig in die Ferse fällt, dass diese halbkugelförmig vortritt, steigt mit sanfter Schwingung das Bein empor, bald in die kräftige Wade ausschwellend, dann wellenförmig in das Knie zurückfliessend, sodann mit dem langen Schuss im hintern Schenkel aufstrebend und hier mächtig in den Sitztheilen ausladend, deren geschwungene Formen Vischer schön mit dem Pfirsich vergleicht,

in belebten Wellen dann den Rücken bildend. In dem Haupte findet diese Bewegung ihren schönen Abschluss, in dessen Wölbung, wie man sagen könnte, mit der Himmelsdecke correspondirend. Im steten Wechsel fliessen dann die Linien, ausdrucksvoll im Gesicht, in längeren Wellen über Brust, Bauch und Schenkel, wieder hinab, im Rain des Fusses und den rundlichen Zehen in sich selbst zurückkehrend. Aehnlich bei anderer Ansicht des Körpers.

Der Mensch hat immer als die Krone der Schöpfung gegolten. In ihm hat die Natur gleichsam eine Concentration ihrer selbst von sich losgelöst. Er steht auf der Erde, aber geistig wenig an sie gebunden, ausgerüstet mit Vernunft, die sich und die Welt begreift und gegenständlich macht, mit Schöpfergeist und mit Willen, der den Zwang des Instincts aufhebt, oder ihn doch in so feiner, erhöhter Weise zeigt, dass wir keinen Maassstab mehr in anderen Geschöpfen dafür finden. Der Mensch ist der Thierwelt gegenüber erhaben. Wohl gehört er dem sogenannten Naturleben an, aber nur zur Hälfte. Eine andersartige Welt ist ihm aufgegangen, die Gedankenwelt.

Der Mensch ist ein aufrechtes, sich bewegendes Geschöpf, in welchem die Vernunft, die Selbstbestimmung alles Thierische fortgearbeitet oder aufs Höchste veredelt hat. Auf Ernährung und Sicherheit ist der thierische Körper angelegt. Der Mensch erscheint darin stiefmütterlich bedacht. Er ist kein flüchtiger Läufer, kann sich nicht schnell in die Erde hineinwühlen, nicht in die Lüfte schwingen, nicht auf die Bäume und dort von Ast zu Ast retten; kein hartes Fell, kein Panzer schützt ihn, keine Krallen, Reisszähne, Stosszähne, Hörner befähigen ihn zu tödtlichem Angriff oder Abwehr; nur die geballte Faust oder der Griff seiner Hand kann keulenähnlich oder erdrückend wirken. Auch in Bezug auf die Ernährung ist er, thierisch betrachtet, im Nachtheil. Um an die Erde hinabzureichen, muss er sich bücken, eine Bewegung, die dem Bau des Rückens widerspricht und auf die Dauer furchtbar ermüdend wird; den Thieren gestattet ihr niederer Bau und der verlängerte Hals und Kopf ohne Schwierigkeit die Nahrung vom Boden aufzunehmen. Oder andere Thiere sind durch Klettern oder den verlängerten Hals befähigt, ihre Nahrung von den Bäumen zu pflücken. Der Arm reicht aber nicht hoch und Klettern wird dem Menschen nicht leicht wegen der handlosen und krallenlosen Füsse, des graden Rückens und der breiten Brust. Vom Fliegen und Schwimmen, in der Absicht Beute zu erhaschen, ist ganz abzusehen. So wäre der Mensch eigentlich nur auf Früchte angewiesen, die leicht zu erreichen sind.

Ward er aber unmittelbar von der Natur stiefmütterlich behandelt, so hat sie mittelbar ihn zu ihrem lieben Sohn gemacht, für den sie alles Andere hergerichtet zu haben scheint. Zuerst hat sie ihm die Fähigkeit gegeben, alle Bewegungen auszuführen. Er kann kriechen,

laufen, springen, klettern, schwimmen; auch das Reich der Lüfte wird er noch mehr erobern, als er bis jetzt im Stande gewesen. Dann aber gab sie ihm das Vermögen, Ursache und Wirkung zu erkennen, die Gesetze der Natur zu begreifen und ihnen gemäss handeln zu können. Wunderbar schön hat dies die mosaische Schöpfungsgeschichte ausgedrückt: Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, die da herrschen über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel, und über das Vieh und über die ganze Erde, und über alles Gewürm, das auf Erden kreucht. Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn.

Wie der Mensch die Faust mit der Keule und dem spitzen Speere oder dem spaltenden Beil waffnete, den empfindlichen Körper schützte, wie er den gefiederten Pfeil in die Lüfte sandte, die krumme Angel auf den Wassergrund, wie er die Thiere der Waldwiesen und der Berge um sich sammelte und dienstbar machte, auf dem Rücken des Rosses sich beflügelte, den Hund zum Diener und Freund gewann, wie er dann die Pflanzen zusammenpflanzte, die ihm Nahrung geben, um nicht beim Sammeln derselben sich zu sehr mühen zu müssen, wie er dann das himmlische Feuer entzünden lernte, das Alles sagt uns der Prometheus des Aeschylus. Den erstarkten Herrn der Schöpfung möge uns hier Sophokles schildern. Der Chor in der Antigone singt:

Vieles Gewaltige lebt, doch nichts
Ist gewaltiger als der Mensch.
Er durchschneidet in Südens Sturm
Auch die dunkele Flut des Meers,
Hinschwebend zwischen den Wogen
Auf ringsumbrauster Bahn.
Er müdet ab der Götter Höchste,
Erde die ewige nimmer ermattende,
Während die Pflüge sich wenden von Jahre zu Jahr, sie
Furchend mit den Rossen.

Flüchtig gesinnter Vögel Schwarm
Fängt er schlau sie umgarnend ein,
Und wildschweifende Thier' im Wald,
Und die wimmelnde Brut des Meers
Mit netzgeflochtenen Schleifen
Der witzbegabte Mann.
Mit List bezwingt er auch das freie
Höhen erklimmende Thier und dem mähnigen
Nacken des Rosses umschirrt er das Joch und dem unaufreiblich starken Bergstier.

Die Rede, den luftigen Flug des Denkens ersann er, erfand
Staatlenkende Sitte; des Regenstromes,
Der rauhen Nacht Pfeilgeschoss,
Den scharfen Frost wehrt er ab.
Rathes erfüllt, ist rathlos nie er für die Zukunft;
Dem Tod allein weiss er nimmer zu entfliehn,
Doch gegen schwerer Seuchen Noth fand er Heilung.

Der alte Dichterfürst müsste heutigen Tages bekanntlich noch Manches hinzusetzen, um die Gewalt des Menschen zu schildern. Mit Windeseile saust er auf Eisenschienen dahin, gegen Sturm und Wogen schnaubt das Schiff, das er sich jetzt erbaut; mit Gedankenschnelle lässt er die Worte über hunderte von Meilen fliegen, auf eine Stunde weit schleudert er den Tod — Schade nur, dass er nicht auch an Schönheit stets in gleicher Weise mit seinem sonstigen Vermögen vorgeschritten ist. Einige Naturforscher behaupten dies freilich gewissermaassen, indem sie auf einen flachschädeligen, dem neu-holländischen Wilden ähnlichen Urbewohner Europas hinweisen.

Der Unterschied der Geschlechter ward bisher nicht berührt. Bei den meisten Thieren (Raubvögel, Spinnen und mancherlei niedere Arten ausgenommen) ist das Männchen grösser, kräftiger als das Weibchen, meistens breiter entwickelt am Vorderkörper, und wohl durch besondere Zierden (Farbenglanz, Federn, Mähne u. s. w.) oder Waffen (Hauer, Stosszähne, Hörner) ausgezeichnet. Auch beim Menschen ragt der mit einem Bart geschmückte Mann durch Grösse und Kraft vor der Frau hervor.

Der Mann ist, verglichen mit der Frau, mächtiger, kräftiger an Brust und Schultern, schmäler um die Hüften, wo das Weib am breitesten erscheint. (Zeising vergleicht darum die Form der Frau mit einer Ellipse, die des Mannes mit einem Oval.) Er ist von Beinen höher, schlanker, stracker; die Beine stehen gerade, säulengleich. Ein breiterer und längerer Fuss trägt die grössere, überhaupt von grösseren Knochen gestützte Last. Die breiten, geraderen Schultern tragen den kürzeren Hals, der im Unterschied von dem eher hirschhalsig erscheinenden Hals der Frau oft in leicht convexem Schwung an den Stiernacken erinnert. Aufrecht trägt derselbe den grösseren Kopf, dessen Blick durch die gerade Haltung mehr in die Ferne gerichtet erscheint. Das Gesicht umrahmt ein Bart. Sämmtliche Formen sind bei dem Manne schärfer herausgearbeitet, schwungloser, trockener. Sie erscheinen durch die hervortretenden, festen Muskeln härter auch von Ansehn. Die Belebung der einzelnen Körpertheile durch den Wechsel der schwellenden Muskeln steigert sich bei herausgearbeiteten Körpern wohl bis zur unruhigen Gliederung durch die überall vorstarrenden, neben einander gelagerten Muskeln, besonders an Brust, Rücken, Armen und Beinen. Alles am Mann verkündet Kraft und Energie; besonders drückt sich das auch im muthigeren Blick aus, der dort drohend wird, wo der Blick der Frau Aengstlichkeit verräth. Der Mann ist dafür eingerichtet, dass er „hinaus muss in's feindliche Leben, muss wirken und streben, muss wetten und wagen das Glück zu erjagen."

Die Frau ist kleiner, zarter; sie ist weicher, schwungvoller, ausladender in den Formen, an Brüsten, Hüften, den Sitztheilen, Schenkeln

und Waden. Keine Linie verläuft bei ihr kurz, scharf, eckig; alle schwellen oder wölben in weichen, schönen Bogen. Am längeren, schlankeren Halse senkt sich das zierliche Köpfchen ein wenig vor. Der Hals und die gerundeten Schultern sind in geschwungenen Linien mit einander verbunden, während beim Mann der Hals mehr rechtwinklig auf den viereckigeren Schultern sitzt. Der schlankere, schmälere Oberkörper erscheint durch die ernährenden Brüste reich und weich. Die Mitte des Körpers, das Becken ist breit entwickelt; die starken Sitztheile könnte man als zum Gegengewicht gegen den befruchteten Leib bestimmt erklären. Der Schwerpunkt wird dadurch mehr nach unten geworfen. Wäre auch noch der Oberkörper wie beim Mann belastet, so würde beim Gehen das Gleichgewicht schwieriger zu halten und würden die Beine leicht überlastet sein. Diese sind kürzer als beim Mann, namentlich vom Knie abwärts; durch die Schwellung der vollen Schenkel zu den breiten Hüften erscheinen sie an den Knien vielfach eingebogen und machen nicht einen so stracken Eindruck. Das Haar ist weicher, die Haut zärter, durchscheinender. Alle Formen sind mehr durch Fettbildung überkleidet und zu einander vermittelt, wodurch der weiche Schwung der Linien entsteht; während Alles — Muskeln, Sehnen, Adern, Knochen beim Mann unverhüllter zu Tage tritt. Die Frau, hat man richtig gesagt, erscheint pflanzenhafter, der Mann thierischer. Bei diesem weisen alle Formen auf Vorwärtsdringen, Ergreifen, Bezwingen; bei ihr mehr auf Ernährung und Wurzeln an einem Orte. Mit der Frau verglichen, rückt der Mann mehr in's Erhabene und Gewaltige; mit dem Mann verglichen erscheint die Frau mehr reizend und lieblich.

Von den sonstigen Eigenschaften will ich nur die anführen, die aus der Kraft, resp. Schwäche sich herleiten. Der kräftige Mann hat die Vorzüge und Fehler, die wohl die Kraft begleiten. Er ist muthig, offen, rücksichtslos, strenge, stolz, hart, gewaltsam, brutal. Das schwächere Weib muss sich mehr durch List und Gewandtheit schützen. Es ist schmiegsamer, milder, nachgiebiger, furchtsamer, erbarmender, aber auch versteckter, verschlagener, zur List, auch zum Quälen geneigter. Doch wie könnte man hier mehr als Einzelheiten geben!

Die Geschlechter vereinigen sich in der Ehe. Erst Mann und Frau in ihrer Vereinigung zeigen die wahre menschliche Harmonie. Die überirdische Macht der Liebe — in der Sinnenwelt wurzelnd, aber in eine höhere Welt hineinragend — verbindet die Geschlechter zu dem Anschliessen und Ergänzen, dessen Dreiklang das Kind bildet. Der Mann ist schön in seiner Art, die Frau in der ihrigen, aber die absolute Schönheit des Menschen ist eine geistig, aus der Vereinigung der Geschlechter gewonnene. Abgeschmacktheit oder Schlimmeres ist herausgekommen, wo man in der Zwitterbildung des Hermaphroditen eine körperliche Vereinigung versucht hat. Die Ehe ist eine freie Har-

monie. Der eine oder andere Theil ist nicht derartig zu denken, als ob er nur, etwa in der Terz, begleiten solle. Jeder Zwang, jeder sclavische Zustand ist unschön.

Wenn Mann und Frau neben einander gestellt werden, so bilden, künstlerisch betrachtet, zwei junge Liebende ein harmonisches Bild (Capitolinische Gruppe von Amor und Psyche). Der ausgewachsene Mann überwiegt die Frau (Mars und Venus von Canova). Hier muss sie ihm gegenüber verstärkt werden. Dies geschieht durch das Kind. Erst die Frau und das Kind wiegen den stärkeren, mächtigen Mann auf; in dieser Dreiheit ruht die Harmonie (Heilige Familie u. A.)

Das Kind ist rundlich, schwellend; die Proportionen sind bei ihm umgekehrt, der Oberkörper ist länger als der Unterkörper. Der Reiz der Kindheit liegt in den weichen Formen, dann in der noch ungebrochenen Harmonie des Wesens. Der Knabe, das Mädchen werden herber, trockener. Die Längenrichtung fängt an vorzuherrschen. Das erste Anschwellen des jugendlichen Wesens zum Jüngling und zur Jungfrau hat seinen grossen Reiz, doch wird jener in den Flegeljahren, diese als sogenannter Backfisch leicht latschig und eckig. Die Gliedmaassen entwickeln sich meistens schneller als der Rumpf, der namentlich in der Breite sich langsamer ausbildet, der Körper schiesst in die Höhe, wächst aber dadurch aus der Kraft und kann sich nicht gut tragen, hängt also leicht vornüber. Mancherlei kommt hinzu, um diesen Entwickelungen einen komischen Anstrich zu geben. So der Uebergang der Stimme beim Jüngling aus Discant und Alt in Tenor oder Bass. Es entsteht durch den unfreiwilligen Wechsel oft das absonderlichste Gequäk, so dass man zwei Personen zu hören glaubt. Das völlig entwickelte Jünglings- und Jungfrauenalter ist die blühendste Periode. Die Knospe ist leise geöffnet. Tausend Hoffnungen, tausend Träume schweben um ihren Kelch. Alles drängt nach vorwärts, verspricht noch, lässt uns Erfüllungen ahnen. Der Körper ist kräftig geworden, aber ist noch leicht, graziös. Arbeit und Sorgen haben noch nicht die Stirn gefurcht, den Blick getrübt, die Gestalt gehärtet. Der Geist ist flüssig, phantastisch, Alles ist vom Streben beseelt. Dazu kommt dann die wunderbare Erregung der Liebe, die den Körper wie das Seelenleben verklärt, wenn sie sich rein entwickelt.

Beim Mann und in der Frau haben sich die Formen gesetzt. Die Anmuth, die Leichtigkeit weichen der entwickelten Kraft und der Fülle. Der Höhepunkt ist erreicht, auch körperlich. Die Entwickelung geht in die Breite. So schön diese Zeit ist — eigentlich die schönste — so verliert sie leicht gegen die vorige, weil unser Blick nicht mehr durch die farbigen Gläser der Hoffnung auf sie schaut. Dort konnten wir eine noch immer höhere Entfaltung hoffen, hier haben wir sie vor uns, müssen uns an der Wirklichkeit genügen lassen. Reifes Alter, könnte man sagen, ist classische, Jugend romantische Erscheinung.

Auch der Greis und die Matrone können schön sein, fallen aber doch leicht ins Deforme. Die Hülle schwindet, das Skelett darunter kommt zum Vorschein. Der Körper wird wieder schwach, zur Erde aus seiner aufrechten Stellung niedersinkend. Zähne und Haare fallen aus. Wie ehrwürdig übrigens Greise und Greisinnen sein können, ist bekannt; hauptsächlich aber ist es das innere Leben, was die vergehende Form beleben und anziehend machen muss.

Die Stimme des Menschen gehört sowohl als Sprache wie als gesteigerte künstliche Sprache, als Gesang, zum Schönsten, was wir kennen. Die Stimme des Mannes und die der Frau und des Kindes tönt ungleich. Jene ist tiefer, dumpfer, diese heller, klingender.

Die Frage, wie der sogenannte Schmuck des männlichen Geschlechts (Hörner, Stoss-, Hauzähne, Mähne, Bart u. s. w.) aufzufassen sei, ist weder leicht zu lösen, noch unwichtig. Glänzender Federschmuck u. dergl. ist an sich ästhetisch bedeutsam und bedarf keiner Erklärung. Von den Waffen der Thiere kann man einfach sagen, dass sie das Thier ästhetisch heben, weil Kraft zu Vertheidigung oder Angriff von uns geschätzt und geachtet, Unfähigkeit zu schaden oder sich zu wehren nur bemitleidet wird. Vielfach vergrössern solche Waffen (z. B. Geweihe) nicht blos den Eindruck der Kraft bedeutend, sondern vergrössern das Thier im eigentlichen Sinne für die Erscheinung. Dass ein Thier mit Waffen, seiner durch dieselben verliehenen grösseren Sicherheit bewusst, meistens einen ganz anderen, muthigeren, stattlicheren Ausdruck zeigt, als das waffenlose oder waffenlosere Thier derselben Art, dafür bedarf es nur der Hinweisung. Manche Auszeichnungen (Troddeln, Büschel, Kamm u. s. w.) heben hervor, werden durch die Auffälligkeit für die Betrachtung ästhetisch bedeutend. Die Mähne verdeckt Theile des Körpers, lässt ihn aber aber dagegen grösser, mächtiger erscheinen; wenn sie den Vorderkörper ziert, z. B. beim Löwen, wird das Hauptgewicht auf die edleren Theile geworfen, auf Kopf, Hals und Schulter, während die Löwin mehr Rumpfthier bleibt.

Wie aber ist der Bart beim Manne aufzufassen, bei welchem er einen Theil der edelsten Körperbildung, des Gesichts verdeckt? Weist nicht überhaupt die stärkere, an einen Ueberrest von Pelz erinnernde Behaarung darauf hin, dass der Mann tiefer stehe als das Weib, dass er die erste, noch mehr thierische, die Frau die verbesserte Auflage sei? Ist das bartlose Antlitz schöner, dem Menschlichen entsprechender als das bärtige?

Einerseits schadet der das untere Gesicht verhüllende Bart dem Ausdruck, dem Sprechenden der Züge. Die feinen Regungen auf den Wangen und um den Mund gehen durch ihn verloren; das für den Ausdruck so wichtige Kinn wird ganz versteckt. Andererseits stimmt der Bart zum männlichen Wesen, indem er die Erscheinung bedeutender, sowie furchtbarer macht. Ferner ist ein schöner Bart für sich wohl-

gefällig durch seine geschwungene Formen, die reiche Mannigfaltigkeit der Lockenbildung (der Bart des Olympischen Zeus); sodann kann man ihn, wie das zu den Schultern fliessende oder doch das Gesicht umrahmende Haupthaar nach der Wichtigkeit des Umrahmungsprincipes betrachten. Das richtig Umrahmende hebt hervor. Wie das durch Farbe, Fülle, Bildung (Locken oder schöner Fall), Vermittlung zur Luft durch leichte Beweglichkeit ästhetisch wirksame Haupthaar das Antlitz hervorhebt, so umrahmt wieder der Bart mit dem Haar das Obergesicht, und wirft, die Parthien des Mundes, der Nahrungswerkzeuge zum Kauen, die beim Manne stärker hervortreten als bei der Frau, verdeckend, den ganzen Nachdruck auf das obere Gesicht, wo zuhöchst das Denken in der Stirn, das allgemeine Seelenleben zumeist im Auge seinen Ausdruck findet. Er hebt ferner den Kopf selbständiger vom Körper ab, der bei dem kürzeren Halse des Mannes leicht in die Brust hineingezogen erscheint. (Wo der Bart fehlt und somit diesen Dienst nicht erfüllt, liebt die Mode durch farbenauffallende Halsumkleidung — weissen Kragen, farbige Tücher, farbigen Rockkragen beim Militär u. s. w. — diesen Mangel zu ersetzen.)

Der einfachste Grundsatz lautet: die Natur nicht zu unterdrücken, sondern sie zu verschönern. In Bezug auf den Bart heisst dieses: den Bart wachsen lassen, aber pflegen. Die Forderung, dass der Mensch Alles solle wachsen lassen, wie die Natur es wachsen lässt, ist abgeschmackt. So lange der Bart nicht recht entwickelt und also unschöner ist, wird er füglich entfernt; der entwickelte Bart soll wachsen. Danach sehen wir auch bei den Hellenen den Jüngling und jüngeren Mann bartlos, den reiferen Mann bärtig. Der gewöhnlich zuerst sich entwickelnde Schnurrbart möchte noch am meisten dem Jünglinge stehen. Auf die Bartmoden ist hier nicht einzugehen.

Verweilen wir noch bei der menschlichen Schönheit, wie sie sich im steten Wechsel des Lebens offenbart. Die herrlichsten Idealgestalten hat dafür die hellenische Kunst geschaffen. Einige Namen mögen genügen, um solche Ideale von Lebenserscheinungen vor den geistigen Blick zu rufen: Das Kind und den Anfang der Jünglingsjahre zeigen die Eros-(Amor-)Gestalten. Mannesjugend: Bacchus, weich, sinnig, sinnlich, zur weiblichen Fülle und Weichheit sich neigend; Hermes (Mercur), schlank-kräftige, gymnastische Bildung, gewandt, elastisch; die Formen wie „gedreht vom Drechsler“ in Festigkeit und Härte erscheinend; Ares (Mars), machtvollere, athletische Entwicklung, breiter, stark-schnell; Apollo, schönste Erscheinung nach Harmonie des edlen Seelischen und Körperlichen, Kraft ohne Auffälligkeit von Gymnasten- oder Athletenthum, edelster Schwung der Linien. Der reife Mann: Zeus (Jupiter), höchste harmonische Manneserscheinung, Kraft, Schönheit, Würde. In ihrer Vorliebe für Athletik bildete die spätere griechische Zeit das Ideal des körperlich kräftigen Mannes noch beson-

ders aus in der Gestalt des Herakles (Herkules), bei welchem die physische Kraftentwicklung über die geistige vorwiegt.

Die weibliche Schönheit erscheint in der schlanken, in den Formen wohl jugendlich herben Artemis (Diana); Pallas Athene (Minerva), ruhigere Formen, weniger weiblich-gymnastisch als Artemis, aber doch straff, hoch, schlank, nervig; Aphrodite (Venus), schönste weibliche weiche Fülle der Form, gleich weit vom Herben, Straffen, wie vom Zu-Schwellenden, Weichlichen. Schönheit der reifsten weiblichen Entwicklung: Here (Juno), hoch, voll, fest, stattlich, würdig.

Hoheit der Gestalt, hoher Wuchs ist überhaupt wie hier hervorgehoben werden soll, griechische Forderung für Frauenschönheit, während die moderne Zeit sich nur zu oft mit dem Niedlichen begnügt. (Besonders Dichter pflegen hier häufiger zu fehlen. Sogenannter classischer Sinn strebt auch in dieser Beziehung zur grösseren Formerscheinung; die Frauengestalten Göthe's in seiner classischen Zeit möge man in Rücksicht darauf ansehen.)

Die Farbe der Menschen ist verschieden. Sie ist moorfarbig, erdfarbig und weiss mit verschiedenen Abstufungen. Weiss, sagte ich, obwohl die Farbe der Kaukasier ein Gemisch von Roth, Blau, Gelb und anderen Farben ist, die innig „verkocht" mit einander sind, wie Göthe es nennt. Den schwarzen Menschen könnte man scherzhaft für ein Sumpfgeschöpf erklären, den erdfarbenen Mongolen für ein echtes Steppengeschöpf, den Weissen hingegen für ein Gemisch der Farben von Schnee, Wasser, Felsen, Erde, Blumen und Wald, mit Sonnenschein gefirnisst, wodurch er für alle Gegenden mit Ausnahme des Sumpfes und der Wüste indicirt ist. Dass der Kaukasier die weisse Hautfarbe für die schönste erklärt, versteht sich von selbst; dass anders gefärbte Völker damit nicht übereinstimmen und ihr dauerhaftes Gelb, oder ihr reinlicheres Schwarz, reinlicher, weil man den Schmutz nicht so leicht darauf sieht, für schöner halten, ebenso.

Ich habe hier (nach Cuvier) 3 Racen angeführt. Gewöhnlich rechnet man ihrer fünf, Andere zählen mehr.

Die Racen unterscheiden sich nicht blos durch Farbe der Haut, sondern auch im Körperbau. Zuvörderst zeigt sich eine grosse Verschiedenheit im Bau des Kopfes. Der Gesichtswinkel (der Winkel einer Linie von der Stirn bis zu den Vorderzähnen und einer durch den Gehörgang gezogenen Geraden) wechselt beträchtlich. Nach Camper haben Neger und Kalmuck nur einen Gesichtswinkel von 70° (der Orang-Utang 58°), während die Hellenen ihren Idealköpfen nicht selten 100° gegeben haben.

Der Neger ist von kräftiger Statur. Krauses Wollhaar bedeckt den niedrig gewölbten Schädel. Das Gesicht schiesst im weiten, von wulstigen Lippen umrandeten Munde thierisch vor, die Nase ist kurz, aufgeworfen. Die Zähne sind glänzend; bei vielen Stämmen herrscht

die Gewohnheit, sie spitz zu feilen, wodurch sie den Eindruck eines thierischen Gebisses machen. Der Rumpf ist beim Neger gut und stark entwickelt, die Arme sind häufig übermässig lang. Die Beine des Negers sollen vielfach gegen den Oberkörper schwächlich erscheinen; sie sind nicht stark, säulengleich, sondern etwas im Knie hängend und schlecht gewadet. Die Wade des Negers soll gewöhnlich überall anderswo als an der richtigen Stelle sitzen. Die Ferse steht häufig vor, was auch in Deutschland wohl als Sclavenfuss bezeichnet wird. Es wird behauptet, dass der Neger eine starke, dem Europäer widerliche Ausdünstung besitze. (Von Andern wird dies bestritten. Die Ansichten über den Neger gehen jetzt überhaupt, beeinflusst durch die Sclavereifrage in's Extreme.) Durch den eingedrückten Schädel, den vorstehenden Mund, lange Arme und schwächliche Beine erinnert der Neger an den Affen. Seine Culturfähigkeit ist nirgends bedeutend gewesen. Er ist ein thierisch-kindisches Geschöpf. Träge zur Arbeit, leidenschaftlich in der Befriedigung seiner Begierden, sinnlich, vergnügungssüchtig, roh, ohne viel Vorbedacht in den Tag hineinlebend. Die dunkle Farbe giebt dem Sohn des Aequators etwas Lichtscheues, Nächtiges, als ob er bestimmt wäre, den Tag zu schlafen und erst mit Abnahme des hellen Sonnenlichts sein Leben und Treiben zu beginnen. So hält er es auch am liebsten. Die barbarische Peitsche des Culturmenschen treibt freilich den schwarzen Dämmerer zur Arbeit, auch sein Theil Mühe und mehr als sein Theil zu tragen. Bekannt ist, dass der Neger überall als Diener, als Sclave von den andern Stämmen betrachtet wird. Man hasst ihn nicht, man verachtet und knechtet ihn. Die echten Neger sind in jeder Beziehung Barbaren, Barbaren in der Religion, Fetisch-Anbeter, Barbaren in den Künsten. Negermusik ist Spectakel; die Lieder sind für uns burlesk; ihr Tanz grotesk. In den bildenden Künsten bleibt der Neger gleichfalls auf den niedersten Stufen. In den Darstellungen des Göttlichen kommt er nicht über Fratzen. Im Ganzen ist in ästhetischer Beziehung nicht viel Gutes vom Neger zu sagen. Durch Hässlichkeit kann er übrigens für den Europäer leicht in's Komische, durch seine wilde Leidenschaftlichkeit in's Furchtbare und in's Furchtbar-Hässliche fallen.

Der Neger ist Diener des Weissen, der Mongole Feind. Kaukasier und Mongolen hassen sich seit unvordenklichen Zeiten. Ueber den Neger lacht wohl der Weisse; vor dem Mongolen schaudert er oder er hasst ihn. Er ist geneigt, ihm etwas Furchtbares, Dämonisches beizulegen. Der Iranier macht den Turanier zu einem Dämon der Wüste; der Germane nennt die Hunnen Abkömmlinge böser Geister, mit ausgestossenen Hexen in den Einöden erzeugt.

Der Mongole ist von Statur untersetzt, schlecht proportionirt; der Kopf ist gross, mit dunklem, straffem Haupthaar; kleine tiefliegende, schiefe Augen funkeln darin; die Nase ist klein, der Bartwuchs spär-

lich. Die Farbe ist ein schwärzliches Gelb. [Ammianus Marcellinus schildert die Hunnen: Ihr untersetzter Körper mit ausserordentlich starken Gliedern und einem unverhältnissmässig grossen Kopfe giebt ihnen ein monströses Ansehen; man könnte sie Thiere auf zwei Beinen oder Abbilder jener schlecht zugehauenen Holzfiguren nennen, mit denen man die Brückengeländer schmückt.] Der Neger ist ein Barbar; der echte Mongole ein Halbbarbar: seine höchste Cultur hat dem Kaukasier immer noch etwas Absonderliches. Doch ist hier vom Kalmücken mit einer Schädelbildung, die ihn fast tiefer stellt als den Neger, bis zum Chinesen und Japanesen eine sehr grosse Stufenfolge. Im Allgemeinen ist der Mongole in Willkür und Zwang maassloser als der Kaukasier; Schlauheit, List sind Grundzüge seines Characters.

Den Culturbestrebungen der zu dem mongolischen Stamme gerechneten Racen klebt für unseren Geschmack meistens etwas Barockes an. Die grossen Reiterstämme der Wüste zeigen, um noch einen Blick auf ihren sonstigen Character zu werfen, neben thierischer Schlauheit einen wilden grausamen Muth. Ohne Entwickelung des Individuums, stets unter dem Zwang des Familien-, des Horden-, des Stamm-Despotismus, sind sie in aufgeregten Zeiten und unter einem kräftigen Führer ganz geeignet, zu den ungeheueren Sturmfluthen anzuschwellen, wie sie unter Attila und Dschingis-Chan die halbe Welt in einem Menschenalter verwüstet haben. Die grossen Gestalten, die sich über diesem Völkergewirr als Herrscher erheben, erscheinen uns meistens furchtbar.

Bei den Chinesen und Japanesen reicht übrigens die angeführte Racentheilung nur dürftig aus. Oder hätte sich der Wüstenstamm in den Flussländern China's so verändert?

Die Americaner nennt Cuvier eine Zwischenrace, wie die Malayen. Jene haben kaukasische Gesichtsbildung bei einem Wesen, welches auf den mongolischen Stamm hinweist. Die Malayen stehen zwischen den indischen Kaukasiern und den Mongolen. Beide Stämme zeigen Bildungen, die nur dem Kaukasier an Schönheit weichen.

Die echten Kaukasier zerfallen wieder in mehrere grosse Stämme. So bilden Indo-Germanen und die Aramäer darin Sprachfamilien. Zu jenen gehören Inder, Perser, Slaven, Kelten, die gräko-italischen Stämme, die Germanen; zu diesen Phöniker, Juden, Assyrer, Araber und Andere.

Wir werden, des beschränkten Raumes halber, nur einige Völker herausgreifen, nachdem wir die Einwirkung des Bodens und der Beschäftigungen auf den Menschen hervorgehoben haben.

Verkümmerte Natur erzeugt verkümmerte Menschen. Wohl vermag der Mensch mit allen seinen Hülfsmitteln sich auch in ihr noch zu erhalten, aber eigentlich ist da für ihn die Gränze, wo der kräftige

Pflanzenwuchs aufhört, auf den er in seiner Nahrung hauptsächlich hingewiesen ist. Der eisige Norden, wie der kalte Süden des Feuerlandes erzeugt nur krüppelhafte Gestalten — Samojeden, Eskimos, Lappländer, Feuerländer.

Ueberreichthum der Natur erstickt die geistigen Eigenschaften der Menschen. Sie brauchen für nichts vorzusorgen, strengen sich nicht an, entwickeln weder die leiblichen noch geistigen Kräfte. Sie werden schlaff, indolent, üppig, energielos, wenn es Ausdauer gilt; sie sind träumerisch, apathisch, dann wieder gereizt, auffahrend; im Allgemeinen zum Nichtsthun oder zum Spiel geneigt. Die Tropenländer zeigen uns diese kindischen, weibischen Vegetationsmenschen am ausgeprägtesten, windstille und wieder plötzlich ausbrechende Gewitter-Geschöpfe. Schwäche und Kleinheit der Hände, die nicht ausgearbeitet werden, deuten auf die Kraftlosigkeit solcher Völker. Ihre Körperformen sind häufig schön, aber nur für kurze Zeit; die schöne Mitte zwischen Trockenheit und Aufgeschwemmtheit der Glieder geht leicht verloren. Auch im Geistigen wird es ihnen schwer, Maass zu halten. Wo sie nach dem Schönen streben, fallen sie entweder in's Spielende oder ins Ungeheuerliche. Sie sind willkürlich, phantastisch. Gegen die Willkür errichten sie wohl wieder maasslose Beschränkungen (z. B. Kastenwesen); das tiefste Grübeln und das seichteste Geniessen, unerschütterliche Denkgewissheit und tollster Aberglauben wechseln mit einander.

Gemässigtes Klima erzeugt die geistig und leiblich schönsten Menschen, wenn Arbeit Musse schafft. Die Bewohner der Gebirge gehen im Allgemeinen denen der Ebene an Körperschönheit voran, weil durch das Steigen, Springen und Klettern der Körper allseitiger ausgebildet wird. Der Bewohner der Ebenen ist schwerfälliger, weil er Schritt vor Schritt in derselben Bewegung zu setzen gewohnt ist; namentlich die Beine sind selten so kräftig entwickelt. Wird er durch den Aufenthalt in Wüsten, Steppen u. s. w. zum Reiterleben gezwungen, so verlieren seine unteren Gliedmaassen an Kraft; er wird leicht säbelbeinig. Ohne Pferd ist er dann nur ein halber Mann. Den Einfluss der Beschäftigung wollen wir übrigens etwas näher betrachten, weil er von grösster Wichtigkeit ist.

6.

Der Mensch in seiner Thätigkeit.

Der Jäger, d. h. das Glied eines Stammes, der von der Jagd allein lebt, ist nur nach der thierischen Seite besonders entwickelt. Seine Sinne sind scharf; sein Körper ist geschickt, Mühseligkeiten und Mangel zu ertragen. Zu geistiger Bedeutung, selbst zu voller körperlicher Schönheit, vermag er sich nicht emporzuarbeiten. Er ist listig und muthig, aber auch dieses in ziemlich thierischer Weise. Weil er von Tag zu Tag von seiner Arbeit leben muss, ohne dass er auf längere Zeit vorsorgen kann, weil er das Fleisch des erlegten Wildes weder lange aufzubewahren, noch das lebende Wild zum Gebrauch zusammenzuhalten vermag, wie eine Heerde, so bändigt ihn fortwährend der Mangel und er bleibt ein Sclave seines Magens. Ehe aber nicht das Bedürfniss befriedigt ist, kann nichts höheres Menschliches sich zeigen. Ferner zwingt die Jagd zur Vereinzelung oder doch zum Leben in kleinen Trupps. Der Mensch aber ist Gesellschaftsgeschöpf und vermag nur als solches sich normal zu entwickeln. Er kommt ausserdem z. B. über das Recht des Stärkeren, wie es bei seinen Jagdgenossen, Wölfen u. s. w. herrscht, nicht hinaus. Der Jäger muss schweifen, den Wohnort wechseln; er vermag nicht viel mit sich zu schleppen. Sein ästhetischer bildender Trieb muss sich darauf beschränken, seine Kleider, noch bequemer die Haut, und die Waffen zu verzieren, also persönlichen Schmuck zu schaffen. Sodann aber hat er die „geflügelte“ Sprache, die keine Last zu tragen ist. In persönlichem Schmuck und in Erzählungen oder Liedern wird er also seinen künstlerischen Trieb äussern. Der Tanz ist Freudensprung, Kampf- und Jagdnachahmung und dergleichen.

Der Nomade lebt von seinen Heerden. Die Ernährung ist gesicherter, die Anstrengung unbedeutend. Weideplätze suchen, langsam dahin treiben, das Vieh bewachen und vor Angriffen von Menschen und wilden Thieren schützen, das ist die Hauptarbeit. Dabei findet er nun Zeit genug, seinen Körper und Geist mehr zu pflegen. Die Aussenwelt absorbirt ihn nicht mehr, wie den Jäger, wenn er auch aufmerksam bleiben muss. Er hat sich vor Gefahren zu hüten, aber doch nicht

mehr auf jede Fährte, auf jeden Schrei, auf jeden knickenden Zweig zu achten; er schweift nicht Tagelang einsam und schweigsam in düsteren, die Aussicht hemmenden Wäldern umher, sondern lebt auf Weiden unter dem lärmenden, brüllenden Vieh, nicht gezwungen, jeden Fusstritt zu bemessen, dabei durch die Pflege der Thiere, z. B. durch das Melken an bestimmte Thätigkeit gebunden. Sein Wagen oder sein Zelt ist sein Haus. Aber dies Haus führt er mit sich; es ist ein Object zu schmücken. Geräthschaften wie Gefässe, Reit- und Fuhrgeschirr, Waffen u. s. w. schleppt ihm das dienstbare Ross oder der geduldige Stier. Auch ein geschnitztes Götterbild, welches der Jäger als Amulet mit sich führt, findet daneben leicht einen Platz. Ausser der Sprache mag er auch ein musicalisches Instrument mit führen, das zum Locken des Viehes oder nur zur Erheiterung dient. Damit ist auch der höhere Tanz gegeben.

Ein Meerjäger ist der Fischer. Das feste Haus nur macht einen Unterschied. Mühselig und gefährlich ist sein Leben. Im Gegensatz zum Jäger hat er aber an Hütte und Schiff Gelegenheit, seine bildnerischen Fähigkeiten zu entwickeln. Er baut, schnitzt und malt diese bedeutenden Objecte. Eintönig ist das Netzflechten. Schlauheit gehört wenig dazu, das Fischreich zu berücken, aber Muth — namentlich passiver Muth — den Elementen der Luft und des Wassers zu trotzen. Durch das feste Haus führt er hinüber zu dem Ackerbauer.

Der Landbebauer sitzt auf der Scholle, die „nie zu ermüdende“ bearbeitend. Je fester, sicherer seine Wohnung, desto besser. Er braucht sich nicht selber zu tätowiren und zu bemalen wie der Jäger oder in seinem Schmuck auf das leicht Transportirbare zu beschränken, wie es noch der Nomade muss; sein Sinn wird auch nicht durch Meer und Land getheilt, sondern da ist sein fester Wohnplatz auf der Erde, wo er „Monumente“ errichten kann, die ihm zu allen Zeiten Freude machen. Er zieht nicht fort von ihnen; keine unstäten Wogen umgeben ihn, darauf nichts haftet. Dann braucht er auch nicht so viel Raum zur Ernährung. In grossen Gesellschaften kann er zusammenwohnen. Auf lange Zeit kann er vorarbeiten und sich Musse verschaffen; alle geistigen und körperlichen Kräfte kann er pflegen. Doch es ist nicht nöthig, hier noch genauer auf die Vorzüge des Ackerbaues einzugehen; es ist bekannt, wie alle anderen Beschäftigungen in ihn verschmelzen, wie er die Grundlage unserer Cultur ist.

Nehmen wir den Culturmenschen heutigen Tages.

Hier ist der Jäger natürlich ein anderes Geschöpf als der früher bezeichnete, obwohl die Züge desselben nicht ganz verwischt sind. Unser Jäger hat Haus und Hof, ist gewöhnlich Feldbauer daneben. Aber Schweifen und Jagen übt doch seinen Einfluss. Er hat persönlich etwas Frisches, Schneidiges, Kriegerisches, auch Listiges. Der Jäger ist muthig wie sein Dachshund, und pfiffig wie der Fuchs; sein Auge

ist hell, hat „Jägerblick", den scharfen Blick in die Ferne, der an Raubvögel erinnert. Dabei hat er Neigung zum Mystischen, zeigt sich auch sonst wohl beschränkt; er kommt eben wenig aus dem Halbdunkel seines Waldes heraus und sieht nicht viel von der Welt. Unser Förster freilich ist meistens kein rechter Jäger mehr, sondern ein derber Gärtner, der auch Schreiberei verstehen muss. Aber vieler Orten, namentlich in den Gebirgen kann man noch den echten Jäger sehen; man suche ihn da, wo noch Zwölfender keine Wunderthiere sind, oder Gemsen klettern, oder die Bauern die Wildsau von den Feldern klappern.

Der Bauer ist durchschnittlich ein langsamer Patron. Der Gang in den Schollen hinter dem Pfluge ist eben langsam. Das drückt sich dem Menschen auf. Der Boden ist sein Reich, dahin wendet sich sein Blick. Dahinab bückt sich auch Nacken und Rücken, denn Pflug, Hacke, Sense, Dreschflegel haben es immer an der Erde zu thun. Die Arbeit ist schwer; die Erde selber ist zäh. Nicht Hast, nicht Zusammenraffen aller Kräfte in wenige Augenblicke giebt den Ausschlag, sondern stäte Beharrlichkeit, nachhaltige, gleichmässige Arbeit allein. So wird der Bauer selber langsam, zäh, nachhaltig, nie glaubt er etwas auf einen Hieb fällen zu können, sondern will Zoll für Zoll Alles abmachen. Leicht wird er beschränkt und stumpf, weil der Geist während der mühsamen Anstrengungen zu wenig in Anspruch genommen wird. Er gewöhnt sich, das, was er für höher hält, widerstandslos über sich walten zu lassen, so lange es ihn in seiner Hauptthätigkeit ungeschoren lässt. Wie er sich in das Wetter und seine Unbill schicken muss, wenn er geackert hat, so schickt er sich auch murrend, aber ohne Widerstand zu leisten, in obrigkeitliches Regiment. Aber Eingriffe von denen zu ertragen, die er sich gleichstellt, leidet sein Stolz, sein persönliches Werthgefühl nicht. Neuerungen liebt er nicht. Wie sollte er es auch, der unabänderlich an Winter, Frühling, Sommer und Herbst gebunden ist, der zur bestimmten Zeit pflügen, säen, ernten muss! So bekommt er etwas Naturstarres. Was ihn in Bewegung setzen soll, muss kräftig, derb, handgreiflich sein: helle und grelle Farben, schmetternde, scharftaktige Musik, gestampfter Tanz, handgreifliche Spässe, blutiges Schauspiel u. s. w. erfreuen ihn. Interessant ist die Einwirkung der Thiere wie überhaupt so auch auf den Landmann. Der Schäfer ist still, eintönig; der Schweinebub nimmt selten seine Säue als abschreckendes Beispiel; der Ochsenpflüger ist langsamer, schwerfälliger, dumpfer als der hitzigere und leidenschaftlichere Pferdeknecht.

Der Seemann hat ein vom Bauern so durchaus verschiedenes Wesen, wie Wasser und Erde verschieden sind. Wie alle Menschen, die schwer arbeiten müssen, kann er herrlich faullenzen. Stundenlang am Bollwerk zu stehen und ins Wasser zu spucken, ist ihm nicht zu lange, aber wenn dann gehandelt sein muss, ist er rührig, gewandt. Alles soll bei ihm auf einen Ruck gehen; Langsamkeit passt für ihn

nicht, wenn der Sturm kommt und die Segel beschlagen werden müssen. Der Tod gähnt jeden Augenblick unter ihm; nur seine Geschicklichkeit vermag ihn zu retten. Das macht den Menschen kühn, selbstgewiss, giebt ihm etwas Trotziges, Herausforderndes.

> Das freie Meer befreit den Geist;
> Wer weiss da, was Besinnen heisst!
> Da fördert nur ein rascher Griff,
> Man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff. (Faust. II.)

Diese Kühnheit, dieser Trotz leuchtet aus jedem Seemannsauge, das ausserdem durch den steten ungehemmten Blick auf die wogende Unermesslichkeit des Meeres scharf und hell und durch den Blick in die Takelage weit und hochschauend wird. Offenheit und Derbheit characterisiren ferner den Seemann. Von Sentimentalität hat er nichts, denn das Element, auf dem er sich abmüht, zeigt selber davon keine Spur und bleibt gegen Weichmüthigkeit so unempfindlich, wie gegen die Ruthenstreiche eines Kaisers. Alles will ihm durch Geschicklichkeit oder Stärke abgetrotzt sein. Da der Seemann nun im Gegensatz zum Bauern immer mit dem Augenblick zu kämpfen hat, so hat er auch nichts Hinhältiges oder gar Hinterhältiges. Die Erreichung des Ziels mit seinem Schiff dauert freilich häufig lange. Elemente hindern, die mühselig besiegt werden müssen. Dadurch bekommt der Seemann neben aller Beweglichkeit etwas Stetes, Ausdauerndes. Ferner ist er ein Ordnungs- und Gesellschaftsmensch; nirgends lernt man besser als auf dem Meer, was geordnete Unterstützung Anderer besagen will. Doch ist die Selbständigkeit des Einzelnen dabei gross; er ist kein Rotten- oder Compagniemensch, der genau dasselbe thun muss, wie sein Nachbar. Diese Ordnungsliebe und Zucht bei persönlichem Freiheitsgefühl, dieses Maass in der anscheinenden Ungebundenheit erfreut. Eine zusammengearbeitete Schaar Matrosen repräsentirt mindestens die Arbeitskraft wie ebensoviele der bestgedrillten Soldaten; sie werden sich nirgends im Wege stehen; Alles wird in einander greifen und doch wird keine Spur von Automatenthum sichtbar werden. Der Seemann steht hierin zwischen dem Bauern, der nur allein und dem Soldaten, der nur in Gemeinschaft zu handeln versteht. Er ist heftig und zeigt diese Heftigkeit mehr als nöthig im Fluchen. Seine Geduld wird freilich auch häufig überreizt durch den Wind, dem nur Frauenlaunen bekanntlich an Unbeständigkeit gleichkommen. Die Leidenschaftlichkeit des Seemanns wird gesteigert durch die lange Enthaltsamkeit und die Strenge des Dienstes am Bord. Um so ungestümer und rücksichtsloser bricht dann die zurückgedrängte Natur hervor. Er ist wild in seinen Vergnügungen; trotz seiner Gutmüthigkeit wird er leicht brutal. Sein Leben ist eintönig mit schnellen phantastischen Abwechselungen, wenn er fremde Länder und gar die anderer Zonen betritt. Meistens sieht er jedoch, an das

Schiff gebunden, nur die überall ähnlichen Häfen und zeigt sich in der Empfänglichkeit für solche Eindrücke wohl noch öfter stumpf als phantastisch. Im Wasser steckt grosser Realismus. Musik, Tanz, Sang, Erzählung, dann Körperschmuck — darin zeigt er hauptsächlich seinen ästhetischen Sinn, Schnitzwerk und Farben nicht zu vergessen. Anstreichen muss er Alles, was anstreichbar ist; schon die dira necessitas nöthigt ihn dazu, indem sie ihm den Theerquast in die Hand drückt, um das Schiff wasserdichter zu machen.

Von Wuchs zeigt sich der Seemann nicht so normal wie der Bauer. Es scheint, als ob das niedere Deck, darunter er lebt, ihn niederdrückt. Er ist meistens untersetzt, der Oberkörper auf Kosten des Unterkörpers entwickelt; Brust und Arme sind verhältnissmässig weit stärker als die Beine. Bekannt ist der in Folge der Beschäftigung gespreizte, rollende Gang, der dem schwankenden Deck und der Balance darauf angepasst ist, aber auf dem festen Boden ziemlich possirlich erscheint. Eigenthümlich ist auch die Haltung der Arme und Hände. Beide werden ziemlich krumm getragen; die Hand, nach welcher der Matrose bei den Engländern auch getauft ist — es heisst: Alle Hände an Deck! — ist zur echten Zange geworden. Seine lärmenden Freuden — dem Lärmen des Meeres angemessen — will ich hier übergehen. Nur eins: sein grosser Durst ist durch den steten Anblick des Wassers zu entschuldigen; da dies aber ungeniessbar ist, so liebt er es nicht als Trunk in seiner puren Natürlichkeit, sondern zieht es gebrannt vor, wodurch er auch von innen seinen Körper gegen den Einfluss der auf dem Meere stets „fuchtigen“ Witterung heizt. Doch es wird Zeit, von Bruder Theer Abschied zu nehmen.

Zwischen Bauer und Seemann steht der Fischer. Der volle Meerhauch trifft ihn nicht, er kommt nicht über seine Küste hinaus. Seine Arbeit — des Netzestrickens wie des Fischens — ist sehr eintönig und sehr beschwerlich durch Wind und Wogen, denen er Fahrt und Fang abzuringen hat. So wird er hart, wetterfest, aber einförmig in seinen Gedanken. In rauhen Klimaten mit Kleidungsstücken zum Schutze gegen Wind, Frost und Nässe überladen — denn beim Segeln seines Bootes macht ihn keine Arbeit warm — wird er der schwerfälligste Mensch. Unter- und Ueberkleider, namentlich aber die ungeheuren, schweren Stiefel lassen ihn plump erscheinen und machen ihn auch plump.

Als Bürger wollen wir den eigentlichen Stammbürger, den Handwerker, betrachten. Dieser zeigt je nach seinem Geschäft die grösste Verschiedenheit. Im Ganzen kann man ihn in Stubenarbeiter und den des freien Himmels theilen. Die Stubenhandwerker sind hinsichtlich der Körperbildung meistens difform, besonders durch Rückenhaltung und Beinstellung, die sie anzunehmen gezwungen sind. Der Drechsler hat gewöhnlich ein schiefes Bein vom Treten des Rades, der Schuster

biegt die Kniee einwärts beim Halten des Schuhes, der Bäcker beim Kneten, indem er sie gegen den Trog stützt u. s. w. Der Rücken wird krumm gezogen beim Hobeln des Tischlers, beim Schuster u. A. Durchschnittlich finden wir daher bei Handwerkern Verbildungen. Das Volk kennt sie ausgezeichnet und gebraucht sie zu Neckereien. Ferner wird der Blick meistens wegen der Arbeit gesenkt; bei Vielen, die nicht scharf zu sehen nöthig haben, bekommt er etwas innerliches, in sich gekehrtes. Die Stube oder enge Werkstatt übt dann auch geistig wohl einen dumpfen Einfluss aus. Der Mann sitzt in seinen vier Wänden, sein Blick wird beschränkt. Die Körperhaltung während der Arbeit, sowie die Arbeit selbst ist ferner wichtig. Gebückter Rücken, Druck gegen den Unterleib macht melancholisch. So wird der pechige Schuster, auch der Weber zum Grübler und Mystiker. Der schwächliche, spitze Schneider, dünnarmig, feinfingerig, beingrätschend, wird ein unruhiger, änderungssüchtiger Geist, sobald er Modearbeiten bekommt, denn seine ganze Arbeit ist dann steter Wechsel. Er ist darum stets voran, wo es etwas Neues giebt und huldigt enthusiastisch dem Helden des Tages wie der Mode. Schneider und Schuster sind seit uralten Zeiten komische Lieblingsfiguren des Volkes. Zu den Stubenhandwerkern müssen wir auch die meisten Fabrikarbeiter zählen. Durch das Zusammendrängen Vieler in ungenügende Räume werden sie blass von Farbe; jede einseitige Arbeit, die sie zu verrichten haben, bildet auch ihren Körper meistens einseitig aus und macht sie difform. Gerade unter ihnen finden wir die meisten geistig wie körperlich verkümmerten Menschen. Doch bessert es sich hierin. Die Baulichkeiten werden geräumiger und zweckmässiger eingerichtet, die Arbeitsstunden vermindert, der Unterricht übt seinen Einfluss. Was den Handwerker, auch den sitzendsten, frischer erhielt, das fehlte dem Fabrikarbeiter und beginnt leider auch dem Handwerker mehr und mehr zu fehlen, ohne dass bis jetzt voller Ersatz durch Turnen und gesellige Vereinigung geschaffen wäre — das ist das frische Wandern, wo auch Schuster und Schneider die Beine und den Rücken streckten und sich zu geraden Menschen liefen, das war die Zunft, die den Gesellen auch auf das Allgemeine hinwies, in der er Rede und Antwort stehen musste, wo er sich als vollwichtiger Mensch erschien. Jetzt ist diese alte Form verknöchert und wird beseitigt, weil sie der Zeit nicht mehr entspricht. Ersatz ist aber noch nicht genügend gefunden.

Zwischen dem Stubenarbeiter und dem Draussenarbeiter stehen die Schlächter, Schmiede, Müller u. A. Darunter zeichnen sich die Schlächter durch wohlgebildeten Körper aus. Ihr Geschäft drückt ihnen aber nur zu oft etwas Brutales auf. Der Schmied ist in Folge der schweren Hammerarbeit meistens stark von Oberkörper mit schwächlichem Untergestell. Häufig ist er an Wunden, durch glühendes, abspringendes Eisen verursacht, hinkend; so finden wir ihn in fast allen

Sagen als Hephästos sowohl wie als Wieland, den kunstreichen, nordischen Helden. Einen ganz besondern Typus hat der Eisenarbeiter der Fabrik. Der Abglanz der Zeit ruht auf ihm. Er fühlt sich als den Mann der Zeit, was ihm ein besonderes stolzes Gepräge aufdrückt.

Handwerker, die in freier Luft arbeiten, wie Zimmermann und Maurer, haben gewöhnlich viel Frische, aber auch Derbheit. Jede schwere und gefährliche Arbeit drückt sich auch im Wesen des Mannes aus, wie man gerade bei den genannten Handwerkern leicht erkennen kann, namentlich durch den Blick, der Unerschrockenheit bekundet und in die Aussenwelt hineinschaut. Bauhandwerker sind durch Steigen, auch wohl Klettern nicht so einseitig ausgebildet. Arme und Beine werden geübt. Der Einfluss des bearbeiteten Materials auf den Menschen ist interessant. Holz und Stein, um bei den Bauhandwerkern zu bleiben, sind Stoffe, die derb angepackt werden wollen, damit sie sich fügen, wie sie sollen. Daran gewöhnt sich nun der Zimmermann und Maurer der Art, dass er auch so derb bleibt, wo es nicht nöthig wäre. Natürlich sieht die böse Welt keine Entschuldigung in der Erklärung der Ursache und nennt sie grob. Uebrigens ist der Maurer körperlich meistens gegen den Zimmermann im Nachtheil. Der Steinstaub, den er schlucken muss, macht ihn farbloser und greift ihn mehr an. Zimmerleute sind daran gewöhnt, zusammenzuarbeiten; sie gleichen darin den Matrosen. Wie diesen, ist es eine Freude, ihnen zuzusehen, wie sicher und ordentlich sie die gefährlichen Arbeiten verrichten, wo Jeder an seiner Stelle selbständig und doch gefügig eingreifen muss. In der That, wer für dergleichen Sinn hat, soll ihnen zuschauen, wenn sie schwere Balken tragen oder aufrichten. Wie sicher und stet werden die ungeheuren Lasten gehoben von den kraftvollen Männern — Ruf und Ruck fallen zusammen. Bauhandwerker, die mit Winkeleisen und Loth hantieren, haben bei aller Ungebundenheit meistens etwas Ordnungsmässigeres, als die anderen Handwerker. Sie hauen über die Schnur, aber sie haben eine Schnur; es sind schon Mathematiker, wenn gleich rauhe.

Der Krieger sollte eigentlich in körperlicher Hinsicht den Normalmenschen vorstellen. Kraft, Schnelligkeit, Geschmeidigkeit sollen sich in ihm mit Muth, Scharfblick, Kaltblütigkeit, Energie und List vereinen. Was für ein Geschöpf man aus dem Krieger meisten herausdressirt, ist bekannt: einen steifen, eckigen, unbeholfenen Gamaschensoldaten. Dieser bildet in seiner Hölzernheit einen Gegensatz gegen den echten Krieger, der zu allen Zeiten das herrlichste ästhetische Vorbild des Mannes war in seiner Körperkräftigkeit, dann auch durch die hohe Tugend des Mannes, den Muth. Der Mensch fürchtet von Natur aus den Tod; diese Furcht besiegen gilt für das Staunenswertheste; dass es möglich, den Tod zu verachten, ist Vielen unbegreiflich, namentlich den Frauen. Daher rückt der Krieger ins Erhabene.

Jeder Mann soll Krieger, soll wehrhaft und muthig sein. Jeder Staat muss dahin wirken, dass seine Männer Krieger sind, d. h. ausgebildet in den körperlichen dazu erforderlichen Fertigkeiten und von Muth und Todesverachtung beseelt.

Die Fehler des Kriegers sind bekannt. Der Friedenssoldat wird zur Holzpuppe, die sich nicht bewegt, ohne dass der Draht gezogen ist; er wird leicht trocken, bornirt, der Feldsoldat wird dagegen wohl mitleidslos, brutal, raubthiermässig. Nur vortreffliche Bildung kann in beiden Fällen davor bewahren.

Im Gegensatz zum Krieger steht der Gelehrte. Schaut jener in die Welt mit kecken, zielenden, begierigen Blicken, so dieser in sich oder in seine Bücher, prüfend, sondernd, grübelnd. Heisst es bei jenem Bewegung, Körperanstrengung, so heisst es hier Sitzen, Geistesarbeit. In einer Beziehung sind beide gleich. Ist jener stolz auf seine Männertugend, den Muth, so ist dieser stolz auf seine Menschentugend, die Geistesthätigkeit, die allein er als das anerkennt, was den Menschen vom Thiere unterscheidet. Jener wird in seinem Stolze Renommist, dieser wird hochmüthig. Die meisten Klassen der Gelehrten sind körperlich leider den Stubenhandwerkern gleichzustellen, nur dass sie ihnen an Muskelkräftigkeit noch nachstehen. Engbrüstig, krummrückig, steif, schwachäugig, so findet man sie häufig.

Während die geistige Arbeit den Gelehrten durchgeistigt, und durch die feinen Züge des Antlitzes, den gedankentiefen Blick, die ausgearbeitete Stirn, den feinen Mund für manchen sonstigen Fehler entschädigt, hat der Handlanger des Gelehrtenthums, der Schreiber, durchschnittlich nur die Nachtheile seiner Beschäftigung. Er ist ein beklagenswerther Mensch, so beklagenswerth wie der Tagelöhner und Fabrikarbeiter. Schwer kann er sich davor bewahren, geistig und körperlich zu verkümmern.

Einen Unterschied macht übrigens beim Gelehrten, ob er nur studirt und schreibt oder ob er lehrt, spricht. Jeder, der sprechen muss, wird seiner gebückten Haltung entzogen — es sei denn, dass er wörtlich ablese — und muss seine Brust anstrengen. Er arbeitet sich im Sprechen aus, setzt schon dadurch den ganzen Körper in Bewegung. So bekommt er bessere Haltung und erscheint kräftiger. Der Lehrer nimmt auch mehr Rücksicht auf die Aussenwelt, was sich in seinen Bewegungen als Würde, dann aber auch in der Achtsamkeit auf den eignen Körper zeigt. Während sich der Stubengelehrte leicht vernachlässigt, wird der Lehrer seltner in diesen Fehler verfallen. Dafür ist er freilich einem andern ausgesetzt: weil er gewöhnlich allein spricht und seine Schüler nur zuzuhören, nicht zu räsonniren haben, bekommt er leicht das Gefühl der Unfehlbarkeit. Arroganz ist darum häufig — bei Schulmeistern, Bureaumenschen, Professoren und Geistlichen. Am schlimmsten, despotisch zeigt sie sich wohl bei den letzten. Mancher Geistliche betrachtet sich — und nicht blos bei den Katholiken — als

Binder und Löser, als den Vermittler mit Gott, den Richter der Seelen. Er wird als solcher Himmelspförtner oft so widerlich, wie ein arroganter Portier, der thut, als ob er der Herr des Palastes sei. Wie dieser höflich und zuvorkommend sein soll, so jener milde und demüthig, gemäss den Vorschriften der Religion. Zu dem Lehrerdünkel gesellt sich leicht das Komische hinzu, dass der Weise nur mit Büchern, nicht aber mit der wirklichen Welt bekannt ist und darum trotz seines Wissens, auf welches er so eitel ist, die grössten Böcke schiesst. Werden die genannten Fehler vermieden oder überwunden, so gehört der Gelehrte zu den schönsten menschlichen Erscheinungen. Der Geistliche und der Lehrer erwachsener Jugend stehen darunter voran. Die edelst-menschlichen und imponirendsten Gestalten sind gerade unter ihnen zu finden.

Als eigene Gattung unserer Zeit hätten wir hier noch den Bureaukraten zu schildern, den schreibenden, durch Schreiben commandirenden Stubenmenschen. Er vereinigt häufig die Schwächen des Stubengelehrten mit den Fehlern des Lehrers, der allein zu sprechen hat. Sich mit dem Staate personificirend, hält er sich für den wichtigsten Menschen, dem Alles untergeordnet ist, Alles sich fügen muss ohne Widerrede. So wird er stolz, arrogant, aufgeblasen. Die Beschränktheit seines Amtes, das ihm selten einen freien Ueberblick giebt und ihn gewöhnlich auf Specialitäten hinweist, macht ihn zu einem Fabrikarbeiter, der in seiner Branche geschickt, sonst aber beschränkt, ja bornirt wird.

Den wahren Mann im vollsten Sinne des Worts repräsentirt der „Gentleman", für den wir Deutschen keine eigene Bezeichnung haben, indem Gentleman leider nicht mit Edelmann zusammenfällt. Er ist der geistig und körperlich tüchtig und schön entwickelte Mensch, ein Mann durch Muth, Verständigkeit, Energie wie an Wuchs, Körperkraft und Körperschönheit, geistig auf der Höhe seiner Zeit, ohne die Schwächen des Gelehrten, Manns genug, einem Sackträger oder dem Schwert eines Soldaten nöthigenfalls zu stehen, ohne dabei brutal zu sein, eine geschlossene Persönlichkeit, die sich selbst genug und auf sich beruhen kann, und dabei doch ein Glied der menschlichen Gesellschaft, das thätig eingreift, ohne seine Mitmenschen durch rauhe, scharfe Formen zu verletzen, das Respect vor sich und vor Anderen hat, darum auch respectirt und selber respectirt sein will. Geist und Form sind in ihm harmonisch vereinigt.

Sehr zu unterscheiden und doch so oft mit ihm verwechselt, ist der Dandy, der Zierbengel. Er hat einen Theil zur Hauptsache gemacht. Der Gentleman vernachlässigt nicht die Form, seinen Körper, seine Bewegungen u. s. w.; der Zierbengel denkt nur daran, und outrirt in dieser Ausschliesslichkeit. So wird er ein hohles, gewöhnlich affiges Geschöpf. Was der Dandy dem Gentleman gegenüber, das ist der sogenannte Junker gegenüber dem wahren Aristokraten. Was die Stände

betrifft, so will ich hier (aus Schwenk's Mythologie) das sehr bezeichnende alt-nordische Gedicht der Edda, Rígsmál, anführen, das ihre Entstehung durch Heimdallr also erzählt:

„Man sagt, es ging auf grünen Wegen der starke und anständige As, der vielwissende, kräftige und muntere Rigr. Er kam an ein Haus mit offener Thür und ging hinein, Feuer brannte auf dem Estrich. Da sassen die grauen Gatten Ai und Edda (Urgrossvater und Urgrossmutter). Rigr setzte sich auf die Bank, die Gatten zu seinen beiden Seiten. Edda brachte dann schweres Kleienbrod, setzte eine Brühe auf und ein gesottenes Kalb. Hierauf legte sich Rigr zu Bett, die Gatten zu seinen beiden Seiten. Nach drei Nächten ging er weiter und nach neun Monaten gebar Edda ein Kind von dunkler Haut und sie tauften es Throel (Knecht). Dieser wuchs heran, bekam runzelige Hände, krumme Knöchel, dicke Finger, hässliches Gesicht, krummen Rücken und vorstehende Fersen, und lernte Bast flechten, Lasten zurecht machen und trug täglich Reissig nach Haus. Da kam eine herumziehende Frau mit Narben an den Fusssohlen, den Arm von der Sonne verbrannt, die Nase eingedrückt, die hiess Thyr (Magd). Throel und Thyr liebten sich und zeugten Kinder (ich gebe nur die Uebersetzung der Namen) Russig — Ochsenhirt — Ungeschlacht — Dick — Haderer — Stinker — Klotz — Dickgemästet — Trendler — Heiser — und Vorgebückt. Die Töchter waren: Klotz, Dick wie ein Stumpf — Warzenwade — Krummschnabel — Herumtoberin — Dienerin — Eichenstange — Fetzenkleid — Kranichbein. Von diesen stammen alle Knechtsgeschlechter."

„Rigr kam hernach an ein Haus mit halbgeschlossener Thür, ging hinein, Feuer war auf dem Estrich und die Gatten waren beschäftigt. Der Mann hobelte Holz zum Weberbaum, sein Bart war ordentlich besorgt, sein Haar vorn in einem Umschlag, ein Kasten stand auf dem Estrich. Die Frau spann; vom Kopfe hing das Schleiertuch auf die Brust, um den Hals war ein Tuch, auf den Schultern ein Schmuck. Afi und Amma (Grossvater und Grossmutter) besassen das Haus ... Amma gebar nach neun Monden einen Knaben, den sie in der Taufe Karl (Mann) nannte. Roth war er und frisch, mit funkelnden Augen (nach Simrock). Er wuchs heran und lernte Ochsen zähmen, den Pflug machen, Häuser bauen, Scheunen errichten, Wagen machen und den Pflug führen. Dann holten sie eine Frau, die Schlüssel anhängen und ein Geissfell umgethan hatte und gaben sie dem Karl. Sie hiess Snör (Rasch) und gebar ihm den: freien Mann — Tüchtig — Freibauer — Schmied — Breit — Hausvater — mit gebundenem Bart — Nachbar — Stutzbart — Sich vertrauend. Ihre Töchter waren: Schmuck — Braut — kluge Jungfrau — herrische Jungfrau — Tüchtig — Weib — Schamhaft — Gürtel. Von diesen stammen die Geschlechter der Karle (der freien Ackersleute und Handwerker)."

„Rigr ging dann zu einem grösseren Hause, dessen Thür nach Osten war, mit einem Ringe versehen; er ging hinein, das Estrich war bedeckt, die Gatten sassen da, sich anschauend, und spielten mit den Fingern; sie hiessen Fadir und Modir (Vater und Mutter). Der Hausherr flocht eine Senne, bespannte den Bogen und machte Stiele für die Pfeile zurecht, die Hausfrau beschaute ihre Arme, strich das Linnen glatt und machte die Aermel fester und setzte ihre Haube zurecht. Auf der Brust war eine Spange, das lange Kleid hing ganz herunter, das Hemd war blau. Die Braue war leuchtender, die Brust glänzender, der Hals weisser als der reinste Schnee. Rigr setzte sich auf die Mitte der Bank, die Gatten zu beiden Seiten. Modir nahm ein buntes Tuch von weissem Flachs und deckte den Tisch, dann bedeckte sie das Tuch mit dünnen Laiben von Waizen und setzte volle silbergeschmückte Schenktische hin. In der Schüssel war Wildpret, Speck, gebratene Vögel, im Kruge Wein, die Becher waren überzogen mit Metall und sie tranken und plauderten bis zum Abend. Rigr weilte drei Nächte, dann ging er fort und nach neun Monden gebar Modir einen Knaben, den sie in Seide wickelte und er bekam in der Taufe den Namen Jarl (Graf). Sein Haar war blond, seine Wangen blühend, die Augen lebhaft wie bei einem Schlängelchen. Jarl wuchs heran, lernte den Speer schwingen, Pfeile schiessen, reiten, jagen, Schwert zücken, schwimmen. Rigr kam aus dem Hain dorthin, lehrte ihn Runen, gab ihm seine Namen und erklärte ihn für seinen Sohn, der die alten Güter und alten Wohnungen haben sollte. Dann ritt Jarl auf dunklen Wegen durch neblige Berge zu einem Hofe, lernte Schlachten schlagen und Länder erobern. Er besass allein achtzehn Güter und theilte Allen Kostbarkeiten aus, und die Herrlichen fuhren auf feuchten Wegen und kamen zu einem Hofe, wo Hersir (der Freiherr) wohnte und es kam dem Jarl die zarte, gegürtete, weisse, muthige Jungfrau entgegen, welche Erna (Rüstig) hiess. Jarl vermählte sich ihr und sie gebar ihm: Kind — Geboren — Nachkömmling — Edel — Erbe — Verwandter — Abkömmling — Sohn — Junge — Blutsverwandt — und Mann war der jüngste.“

Trefflich, wenn auch mit dem echten aristokratischen Hochmuthe der Nordmänner, sind hier die Stände gezeichnet.

Noch eine kurze Bemerkung über die Einwirkung des Herrschens. Der Herrschende ist der Kräftigere und Reichere. Er hat Zeit und Mittel Körper und Geist zu bilden, verrichtet keine niederen, schmutzigen, verunstaltenden Arbeiten. Herrschaft giebt Selbstgefühl, Stolz und hebt den Menschen. Zum Herrschen gehört geistige und körperliche Kraft, dann auch Ordnung, Zucht. So lange der Herrschende in Wahrheit ein tüchtiger Herrscher ist, sich weder zur Brutalität und Rohheit hinreissen lässt, noch in Weichlichkeit, Ueppigkeit, Faulheit verfällt, so lange er durch geistige und körperliche Uebermacht voransteht und mit dem eigenen Beispiele der Ordnung, der Gesetzlichkeit die Untergebenen

bändigt, so lange zählt er zu den bedeutendsten Erscheinungen. Er ist gehoben auf Kosten Vieler und auf dem Rücken Vieler, aber er ist gehoben. Bei den Spartanern, Normannen, früher bei den Deutschen in slavischen Ländern, bei Pflanzern, Engländern in Indien u. s. w. überall dieselbe Erscheinung. Wie das Gefühl der Herrschaft hebt, dafür will ich den englischen Soldaten in Indien anführen. Er ist Söldner und nur zu häufig dem Abschaum der Bevölkerung angehörig. Hören wir nun über ihn Wellington, dessen Worte noch durch den letzten Empörungskrieg so tausendfach bestätigt sind: „Tapferkeit“, sagt er, „ist das Characteristische der britischen Armee in allen Theilen der Welt, aber kein Erdtheil weist so schlagende Beispiele dieser Eigenschaft bei den Soldaten auf, wie Ost-Indien. Ein Fall von schlechtem Betragen im Felde ist nie bekannt geworden und besonders diejenigen, welche eine Zeit lang in dem Lande standen, können zu keinem Dienste, sei er noch so gefährlich und schwierig, beordert werden, den sie nicht ausführen sollten, nicht allein mit Tapferkeit, sondern auch mit einer Geschicklichkeit, wie sie bei Personen ihrer Art in anderen Welttheilen selten gekannt ist. Ich schreibe diese Eigenschaften, die ihnen in Ost-Indien eigenthümlich sind, der Auszeichnung ihrer Klasse vor allen anderen, in dem Lande existirenden, zu. Sie fühlen, dass sie eine verschiedene und höhere Klasse sind als die ganze übrige sie umgebende Welt und ihre Thaten stimmen mit der hohen Meinung von ihrer eigenen Ueberlegenheit überein. Man füge zu diesen Eigenschaften hinzu, dass ihre Körper an Klima, Mühseligkeiten und Anstrengungen gewöhnt sind und zwar durch unausgesetzte Gewohnheit und Uebung in solchem Grade, dass ich sie Jahrelang im Felde gesehen habe, ohne dass sie an einer wesentlichen Krankheit litten, dass ich sie habe sechzig (englische) Meilen in dreissig Stunden marschiren und dann den Feind angreifen lassen; und es wird nicht überraschend sein, dass sie so respectirt sind, wie sie es in ganz Indien sind. Diese Eigenschaften zeigen, in welcher Weise Nationen, die aus Millionen bestehen, von 30,000 Fremden beherrscht werden.“

7.

Staaten. Völker. Das Alterthum.

Der Staat, der dem Menschen die freieste Entwickelung zu Theil werden lässt, in welchem weder starrer Zwang, sei er von Personen oder durch Gewohnheiten ausgeübt, noch Willkür herrscht, wird auch in ästhetischer Beziehung die begabtesten und tüchtigsten Menschen aufweisen, wenn irgendwie die Bedingungen dazu durch Anlage, Boden, Klima u. s. w. gegeben sind. Körperliche Schönheit allein kann sich lange, trotz schlechter gesellschaftlicher Einrichtungen erhalten; aber wenn die Harmonie des Geistigen und Körperlichen verloren gegangen, so wird mit der Zeit der geistig gedrückte und bevormundete sowie der willkürliche Mensch den Stempel der Verkümmerung oder der Zerrüttung der Gestalt aufgeprägt erhalten.

Der Despotismus der Orientalen übt eine geringere schlimme Einwirkung, als man denken sollte. Doch erklärt sich dieses leicht. Er ist der Löwe, der die Beute an sich reisst, wenn er sie bekommen kann; unter ihm rauben Panther und wer Macht hat. Aber ihr Raub wächst frei, ungezwungen auf und schützt sich durch Schnelligkeit, Verstecken, List oder wie es nun sei, so gut er vermag. Der Starke schwingt sich selber hinauf. Hier ist die Persönlichkeit nicht unterdrückt durch ein System, das bis in das Innerste des Hauses sich hineindrängt, das jede Handlung, ja Regung bevormundet, das Alles taxirt, überwacht, besteuert, das nie schläft, kein persönliches Mitleiden kennt, gegen das man sich nicht zu wehren vermag.

Der Mensch muss aber gegen den Mächtigeren auf der Hut sein und er zeigt sich daher listig, verschmitzt, räuberisch, feig und kühn je nach Umständen, gewandt; körperlich ist er durchaus natürlich entwickelt.

Aehnlich, wenn Barbaren über gebildetere Völker eine aristokratische Herrschaft begründen. Franken, Gothen, Langobarden, Türken, Mameluken z. B. herrschten in dieser Weise. Nur in einer Hinsicht demoralisiren sie die Unterworfenen. Sie gestatten ihnen kein Wehrrecht und machen sie durch Entwöhnung von den Waffen feige, unselb-

ständig. Gewinnt ein Volk sein Waffenrecht nicht wieder, was wohl mit einer Verschmelzung Hand in Hand zu gehen pflegt, so wird es erniedrigt. In den meisten Fällen aber wirkt eine solche Eroberung mehr als Auffrischung des Volks durch das neue, kräftige Blut denn verkümmernd.

Schlimm wirkt systematische Despotie, systematische Unterdrückung überhaupt, wie wir sie bei den Europäern in so hohem Grade ausgebildet finden. Nicht der persönliche Despot, sondern das überall herrschende System, dem keine Hütte, kein entlegenes Dorf, dem das Kind in der Wiege, der Greis auf der Todtenbahre, die Braut vor dem Altar nicht entgeht, beherrscht, überwacht, lähmt Alles. Einer solchen gesetzlichen Umschnürung, wo nicht geraubt, sondern ausgesogen wird, kann sich Niemand entziehen. Unter diesen Schlangenumstrickungen muss jedes Volk verkümmern. Nicht einmal der thierische Instinct der Selbsterhaltung wird bewahrt, weil die Unterdrücker nicht offen auftreten, sondern hinter dem Schild schlechter Gesetzlichkeit, der von ihnen gegebenen, angreifen und dadurch vor Schwert und Kugel sich besser bewahren, als der orientalische Despot. Das Volk wird dadurch verdummt, tölpelich, es wird zum Sclaven. Stolz, freier Muth, jede wahre Mannhaftigkeit entflieht. Welch ein munteres sprudelndes Volk waren die Deutschen im 16. Jahrhundert! Und wie sahen sie aus, als über das durch den 30jährigen Krieg ruinirte Land die Netze des gebildeten d. h. des raffinirten Despotismus geworfen wurden! Zu welchen erbarmungswürdigen Geschöpfen waren die Franzosen des vorigen Jahrhunderts herabgedrückt.

Ebenso systematisch herrschende Aristokratie. So lange Herrscher und Unterdrückte mit einander kämpfen, zeigen sich jene auf der Höhe der Männlichkeit, die schon geschildert wurde und behalten diese ihre geistige Regsamkeit; so zeigt uns Rom die mächtigsten Gestalten trotz oder in Folge der inneren Partheiungen; so hat das angelsächsische Volk sich nie den Normannen ganz gebeugt und das furchtbarste, härteste Joch der Tyrannei, was über seinen Nacken geworfen wurde, abgeschüttelt. So wie aber der Kampf beendet ist und die Unterliegenden sich auf Gnade und Ungnade unterwerfen, sobald sind sie ästhetisch zu einer niederen Raçe herabgedrückt. Man könnte verschiedene Provinzen dafür anführen, wenn man nicht gleich den ganzen deutschen Bauernstand als Beispiel nehmen will. Nach den Bauernkriegen und besonders durch die schrecklichen Drangsale des 30jährigen Krieges wurde er überall — wenige Freistätten ausgenommen — der Herrschaft des Adels unterworfen und zu einer dumpfen Knechtschaft herabgewürdigt, deren Folgen er noch heute nicht verwinden kann.

Die Entfesselung der Massen in der Ochlokratie untergräbt ebenfalls bald ein Volk. Die ungebändigten Leidenschaften, die Willkür ziehen ästhetisch wie politisch bald Verfall und Sturz nach sich. Poli-

tische, geistige und körperliche Ausartung wird die Folge sein. Am schönsten wird sich übrigens ein Volk — freilich meistens nur für kurze Dauer — in der Periode zeigen, wo es am Rande der Demokratie steht und in die Ochlokratie oder Tyrannis überzugehen im Begriff ist. In einer solchen Uebergangszeit sehen wir alle Kräfte entbunden, ohne dass schon das wirre Durcheinander einer Pöbelherrschaft bemerkbar wird: es ist ein Regen und Leben, ein Schaffen, Vorwärtsringen, eine Genussfreudigkeit und Genusskraft vorhanden, die das Grösste unternimmt und ausführt. Man denke an Athen und Florenz. Welche Männer haben diese Städte geboren, welche Werke sind in solchen Perioden geschaffen! Auch Rom, Frankreich, England — die beiden letzten vor und in ihren Revolutionszeiten — könnte man dafür anführen, nur dass hier die Geister zu sehr von politischen Bewegungen absorbirt wurden. Staatsverfassungen, die gleich weit von Zwang wie von Willkür entfernt sind, die jede freie Entwickelung des Individuums unterstützen und nicht blos eine Kaste begünstigen, sondern die Massen heranzubilden suchen, solche sind auch ästhetisch die besten. So die constitutionellen Regierungen unserer Tage, die gemässigten Aristokratien und Demokratien.

Zur ästhetischen Entwickelung eines Volkes gehört Freiheit. Dann ein gewisser Grad von Wohlhabenheit, welche Musse giebt. Denn erst wenn das Bedürfniss befriedigt ist, beginnt das Schöne. Reges körperliches und geistiges Leben ist weitere Bedingung für die Einzelnen; für die Gesammtheit politisches Leben. Die Gränzen einer politischen Betheiligung zu stecken ist hier weder der Ort noch handelt es sich darum. Genug, dass des Mannes Blick über den engen Kreis seines Ich's oder seiner Familie hinausgelenkt werden und er sich als ein Glied der Gesellschaft fühlen muss; — wie unabänderlich dieser Trieb des Wirkens in der Gesellschaft bei kräftigen Völkern sich geltend macht, liesse sich trefflich nachweisen an den politischen und religiösen Bewegungen, von denen eine die andere abzulösen pflegt.

In gesunden Staaten werden sich die gestellten Anforderungen von selbst erfüllen. Das Volk wird frisch sein, die Jugend wird spielen, die Manneskraft sich üben, Feste werden gefeiert werden, Philistergeist wird keine Stätte haben, das bewegte Leben wird eine sonst vielleicht mangelhaftere Erziehung ergänzen. Anders bei einem gedrückten Volke, mögen die Ursachen des Drucks nun sein, welche sie wollen. Hier ist auch eine ästhetische Erziehung nothwendig, so schwierig sie auch ist. Erkennung des Uebels muss natürlich vorausgehen; so lange man nicht die Axt an dessen Wurzel legt, erschöpfen sich alle Anstrengungen. So z. B. hat bureaukratisches Regiment auf die Deutschen lähmend eingewirkt. So lange man nun nur für Uebung des Körpers und für einen sogenannten deutschen Sinn schwärmte, der in seiner Romantik durchaus nicht kernhaft deutsch war, so lange war keine Besserung zu

hoffen; die Anstrengungen der Wiederbelebung verpufften in's Blaue. Heutigen Tags, wo gleichfalls die krummen Schreibstubenrücken wieder durch Turnen gradgezogen werden sollen, wo aber auf geistigem Gebiete das Losungswort: Aufklärung, auf politischem nicht ein nur halb verstandener Traum, sondern die Ziele: Freiheit von falscher staatlicher Bevormundung und Einheit — ohne Abklatsch und Kokettiren mit Ideen, die vor 7, 8 und mehr Jahrhunderten Europa bewegten — wo solche Ziele gesteckt sind, da kann und wird ein Erfolg nicht ausbleiben, mag er auch langsam und durch verschiedene Abirrungen hindurch vor sich gehen. Der Instinct der Zeit hat uns Deutsche geführt zum Turnen, zu Festen und Vereinen. Nur nicht allzuviel Musik in solchen harten Zeiten und dann immer männliche, grossartige Musik! Die Musik soll die Empfindungen heben und die Gedankenhärte mildern. Wir haben aber schon zu viel Empfindungen und müssen eher hart als weich geschlagen werden. Nur nicht zu viel Tanz, denn unser Tanz ist nicht viel mehr als Getrappel und hat darum keine grosse ästhetisch bildende Bedeutung! Als Hauptsache bei allen Vereinen, dann auch als sehr wichtig bei Festen erscheint die Rede. Hier wird vor allen Dingen darauf zu achten sein, dass die Rede auch wirklich Rede sei, die zum Verstande der Hörer spricht und ihre geistige Regsamkeit weckt.

So sehr die Bestrebungen unserer Zeit anzuerkennen sind, so wäre doch auf einige Punkte noch mehr Rücksicht zu nehmen. Das freie Spiel der Jugend, der das Turnen häufig mit dem Anschein eines Zwanges oder mit wirklichem Zwange beigebracht wird, wird zu sehr vernachlässigt. Die lebhaften, viel Raum erfordernden Spiele verschwinden mehr und mehr, wofür die turnerischen und Wehr-Uebungen nicht entschädigen; so nimmt z. B. das rührige, Gewandtheit erfordernde Ballspiel immer mehr ab. Hier müsste die Gemeinde dafür sorgen, indem sie grössere Plätze ausdrücklich der Jugend, den Knaben, überlässt, statt dass diese überall wegen ihres frohen Geschreies, wegen der Bälle, die Fenster entzwei schlagen könnten, verjagt werden. Würden die Lehrer und Eltern dann zuweilen zuschauen und etwa den besten Ballschläger oder Steinwerfer beloben, würde man die Knaben ermuntern, statt sie zurückzuhalten und jedes lärmende Spiel als ungesittet zu tadeln, so würde hier bald eine Besserung eintreten. Statt den Kindern Hallen für den Winter zu bauen, jagt man sie selbst im Sommer gern von den Plätzen und Strassen; statt Knabenspiele zu pflegen, bewirkt man, dass die fünfzehnjährigen Weisen sich womöglich des Spieles schämen.

Was die kriegsfähige Jugend betrifft, so wird diese, wenn sie zum Dienste berufen wird, doch nicht mehr ausschliesslich dressirt, sondern gymnastischer ausgebildet als früher. Der Mann wird mehr als Persönlichkeit betrachtet und die Selbständigkeit des Einzelnen für die auf-

gelöste Fechtart zu bilden gesucht. Beim Krieger muss strenger Zwang, unerbittliches Regiment herrschen; daneben möchte aber der Freiheit Spielraum im freien Spiele zu geben sein. Zuerst folge man dem Beispiele Englands und Frankreichs: man ziehe die Soldaten in der gesunden Jahreszeit aus den dumpfen Kasernen und dumpferen Bierstuben und lasse sie ein Lagerleben führen. Den strengsten Dienst löse eine genügende Erholungszeit ab. Man setze — ausserdienstlich — Preise aus für den besten Springer, Läufer, Stockschläger, Fechter, Steinwerfer, Mauern- und Baumkletterer, Schwimmer, Ringer; man gebe Gelegenheit auch ausser Dienst sich im Schiessen und Fechten zu üben. Man errichte an den Schiesständen und an dem Schiessplatz des Lagers Tafeln mit den Inschriften der Sieger, darauf die Treffer der Schüsse, die Distanzen und die Zeit, in der sie eine Bahn durchlaufen, das Gewicht der Steine, die sie geschleudert haben, u. s. w. verzeichnet sind. Den besten Reitern der Schwadronen könnte man zuweilen die Pferde zu einem Jagdrennen oder zu einem Gefechte mit stumpfen Stangen oder hölzernen Schwertern geben; durch den Nutzen würde der etwaige Schaden doppelt aufgewogen. Ein solches Lager wäre sowohl als Uebung, als auch zur Erholung für den Soldaten gut. Die Garnison wird ihm ganz anders wieder gefallen; das Hinlenken des der Jugend so natürlichen Ehrgeizes auf Körperkraft und Geschmeidigkeit würde manche andere Grillen und rohe Ausbrüche verbannen, die jetzt durch übermässiges Zwängen und Einschnüren nur befördert werden und durch noch grössere Strenge wieder im Zaume gehalten werden müssen. — Müsste bei der Jugend die Gemeinde, bei den Soldaten der Staat füglich eingreifen, so könnte die deutsche studirende Jugend sich ganz allein helfen. Die Anläufe, das Universitätsleben aufzufrischen, sind bekanntlich lange gemacht, haben aber noch wenig Erfolg gehabt. Der deutsche Student könnte in seiner Freiheit, bei seinen Mitteln, bei allen anderen Hülfsmitteln, die der Staat gewährt, einen idealischen Stand bilden. Er krankt jedoch am übermässigen Kneipenleben und an den Paukereien, deren einseitiges Für oder Wider Alles zu beherrschen pflegt. Die Waffenübung an und für sich ist durchaus zu loben, aber diese Waffenübung ist durch thörichte Bestimmungen, wie geschlagen werden soll, ausgeartet. Das jetzt gebräuchliche Schlägerfechten widerspricht allen Principien eines wahren Fechtens, das stets auf einen wirklichen Feind berechnet sein muss, der nicht lange fragt, wohin er schlagen darf und dem die Seite oder den Arm zu treffen gerade so wichtig ist, als den bestimmten Fleck auf der Brust oder im Gesicht. Unsere Studentenschaft könnte zu ihren Vorzügen leicht die anderer Nationen hinzufügen. Das Turnen ist ihnen geboten. Aber warum Studenten und Akademiker sich nicht ebensogut im Ballschlagen, Rudern u. s. w. üben könnten, wie englische Studenten, warum die Verbindungen sich nicht, wo Gelegenheit dazu vorhanden, ein oder zwei Rennboote anschaffen und wie

Cambridge und Oxford im Wettrudern herausfordern könnten, warum denn Alles — Kraft und Geld — auf Pauken oder Kneipen verwandt werden soll, ist nicht einzusehen. Statt dessen herrscht leider häufig als guter Ton der schlechte Ton, ein lässiges, ja körperlich träges Leben zu führen und Anstrengungen, die nicht dem Fechtboden angehören und hier dem sonderbaren Schlagcomment allein, so viel wie möglich zu vermeiden. So wenig Deutschthümelei, so wenig sollte Dandythum unsere Universitäten beherrschen. Die Reichsten können mit dem besten Beispiele vorangehen. Nirgend anders sind so die Bedingungen gegeben, nach schöner harmonischer Ausbildung des Geistes und des Körpers zu streben, die gleich weit von Einseitigkeit wie von Zerfahrenheit, von Zwang wie von Willkür, von Kopfhängerei wie von Liederlichkeit, von Aengstlichkeit wie von Renommisterei entfernt ist.

Doch genug dieser Einzelbemerkungen. Betrachten wir kurz die ausgezeichnetsten Völker, wobei wir ein Hauptaugenmerk auf die Ausbildung der körperlichen Schönheit durch Gymnastik, Spiel und dergl. richten wollen. Ich beginne sogleich mit dem in jeder Beziehung classischen Volke der Griechen.

Wohl hat der Himmel und die Erde die Griechen bei ihrem Streben nach dem Schönen begünstigt, aber man muss gestehen, dass sie sich selbst und der Arbeit das Meiste zu verdanken gehabt haben. Musik und Gymnastik waren ihre Erziehungsmittel zur schönen geistigen und leiblichen Harmonie. Sollte die musische Erziehung die Seele mildern und harmonisch machen, so die Gymnastik den Körper zu Gesundheit, Schönheit und Kraft ausbilden. Gesunde Seele im gesunden Leibe war ein griechischer Spruch. Jahrhunderte hindurch haben sie sich hierin auf der Höhe gehalten, ehe die Gymnastik in Tändelei oder in Athletenthum ausartete, das zu nichts mehr Nutz war, als sich auf dem Kampfplatze abzubalgen und Bravourstückchen zu zeigen. In ihrer reinsten Form erstrebt die griechische Gymnastik, wie wir sie im sogenannten Pentathlon gipfeln sehen, Kraft, Sicherheit und Schnelligkeit, deren Vereinigung dem Manne die höchste körperliche Tüchtigkeit geben. Die Uebungen und Kämpfe des Pentathlon oder Fünfkampfes bestanden in Laufen, Springen, Ringen, Diskos- und Speerwerfen. (Einzelne Leistungen im Springen, die uns berichtet werden, sind geradezu unglaublich, so die des Krotoniaten Phayllos, der über 50 Fuss weit gesprungen haben soll, während jetzt ein Sprung von 18 Fuss eine ausserordentliche Leistung ist.) So wurden der ganze Körper, Arme, Beine und das bei jedem Kampfe so wichtige Auge gleichmässig geübt durch Ringen, durch Lauf, Sprung, den schweren und leichten Wurf. Aber nicht Kraft und Gewandtheit für den Kampf war das einzige Ziel; nicht minder wichtig galt, von der Gesundheitspflege ganz abgesehen, die schöne Haltung, die in jeder Bewegung, in Stand und Gang sich offen-

baren musste. An der Haltung allein, behauptete man, war jeder Grieche unter Barbaren zu erkennen. Die Hauptstämme der Hellenen unterschieden sich auch in der Gymnastik durch die Verschiedenheit der Ziele, die sie sich gesteckt hatten. Wenn der heitere Jonier neben der körperlichen Kraftausbildung hauptsächlich einen leichten, gefälligen Anstand, schönes Ebenmaass und Geschmeidigkeit im Auge hatte, so trachtete der ernstere Dorer mehr nach Abhärtung, Ausdauer und gemessener Würde. Er behielt übrigens am meisten den wirklichen Krieg im Auge und verachtete deshalb den Faustkampf und den Pankration (Ringen und Faustkampf verbunden) als unbedeutend für das Waffengefecht und entstellend für den Körper. Durch dicke Lederriemen und selbst durch Bleiplatten ward bekanntlich der Faustkampf gefährlicher gemacht und das Gesicht der Kämpfer, besonders die Ohren, Verstümmelungen ausgesetzt.

Ausser den genannten Uebungen waren hauptsächlich die Wagenkämpfe beliebt; auch Wettkämpfe im Bogenschiessen, dann im Waffenkampfe überhaupt, im Reiten u. s. w. fanden statt.

Unübertrefflich hat uns Homer diese Wettkämpfe im 23. Buch der Iliade geschildert; dann giebt er uns auch in der Odyssee eine herrliche Vergleichung zwischen dem in allen gymnastischen Uebungen ausgearbeiteten Helden und den weichlicheren Bewohnern des Phäakenlandes, zu denen Sybariten als Modell gesessen haben könnten. Der gereizte Odysseus schilt den jungen Phäaken, der seiner spottet, weil er in der Trübsal des Herzens keine Lust zum Wettkampfe hat und der ihn einen Geld scharrenden Handelsschiffer nennt, keinen Kämpfer . . .

> Sprach's und mitsammt dem Mantel erhub er sich, fassend die Scheibe,
> Grösser noch und dicker und lastender, nicht um ein Kleines,
> Als womit die Phäaken sich übeten unter einander;
> Diese schwang er im Wirbel und warf aus gewaltiger Rechten.
> Laut hin sauste der Stein; da bückten sich schnell zu der Erde
> Ruderberühmte Phäaken umher, schiffkundige Männer
> Unter dem Schwunge des Steins, und er flog weit über die Zeichen
> Fortgeschnellt aus der Hand . . .

Die Phäaken begütigen den Zürnenden, der sie nun zum Faustkampf, Ringen und Wettlauf herausfordert; sie selber sind, wie ihr König gegenüber solchem Wurfe sagt, keine Meister im schweren Kampfe:

> Nicht als Kämpfer der Faust siegprangen wir oder als Ringer;
> Aber im Wettlauf fliegen wir rasch und als Meister der Schifffahrt;
> Auch ist immer der Schmaus uns lieb und die Laut' und der Reihntanz
> Und oft wechselnder Schmuck und ein wärmendes Bad und ein Ruhbett . . .

Wenn wir am Grabmal des Patroklos die herrlichen Helden untereinander, bei den Phäaken den Gymnasten und die Weichlinge im Wettkampfe sehen, so schildert der Faustkampf mit dem Iros uns den edlen königlichen Mann — königlich auch an Leibesstärke — mit dem grossen,

aber schlottrigen, ungeschlachteten, pöbelhaften Maulhelden. Als Odysseus sich zum Kampfe gürtet und die festen, ehernen Glieder von den Lumpen entblösst, da befällt den Prahler Iros Furcht:

> Doch man führt ihn hervor und beid jetzt huben die Händ' auf.
> Jetzo erwog im Geiste der herrliche Dulder Odysseus:
> Ob er ihn schlüge mit Macht, dass er gleich hintaumelte seellos;
> Oder ob sanft er schlüg' und nur auf den Boden ihn streckte.
> Dieser Gedanke erschien dem Zweifelnden endlich der beste:
> Sanft zu schlagen, dass nicht argwöhnend ihn sähn die Achaier.
> Jetzo erhuben sich beid, und es schlug ihm rechts auf die Schulter
> Iros; den Hals schlug jener ihm unter dem Ohr und zerbrach ihm
> Drin das Gebein: schnell stürzt aus dem Mund ein purpurner Blutstrom;
> Und er entsank in den Staub mit Geschrei, dass die Zähn' ihm erklirrten,
> Zappelnd die Füss an der Erd'...

Man muss englische Preisboxer gesehen haben, um die Wahrheit dieser Schilderung zu verstehen und zu begreifen, welche Waffe die Faust werden kann, wenn die Kunst die Schwächen des Gegners, den Angriff und die Abwehr lehrt. Von Jugend auf wurde der griechische Jüngling geübt und in der Palästra zur Kraftentfaltung, sowie zur Herzhaftigkeit und edlen Haltung angehalten. Jede Rohheit ward durch strenge und würdige Leitung erstickt, namentlich musste die Musik das Gegenmittel abgeben, die etwaigen schlimmen Folgen der Gymnastik — Uebermuth, Rauflust, Brutalität — aufzuheben. Die musische und die gymnastische Kunst vereint, bildeten die Erziehung. Hören wir darüber Platon in seinem Dialog über den Staat:

„Sokrates: Bemerkst du nicht, wie die Gemüthsart derjenigen beschaffen sei, welche ihr Leben hindurch nur Gymnastik getrieben haben, ohne sich mit der Musik je abzugeben? und wie hingegen alle diejenigen gesinnt sind, welche das Gegentheil gethan haben? Glaukon: Wovon redest du? Sokrates: Ich rede von der Wildheit und Hartmüthigkeit auf der einen Seite und auf der anderen von der Weichlichkeit und Sanftmüthigkeit. Glaukon: Und ich erkenne, dass diejenigen, welche sich nur mit Gymnastik abgeben, wilderer Gemüthsart werden, als sie sein sollten; sowie hingegen die blosen Musengenossen viel weichlicher ausschlagen, als es für sie rühmlich ist. — — — Sokrates: Unsere Beschützer des Staats müssen aber, wie wir annehmen, diese beiden Naturen in sich vereinigen. Glaukon: Das müssen sie. Sokrates: Sie müssen daher in eine gegenseitige Harmonie unter einander gebracht werden. Glaukon: Wie anders? Sokrates: Aus dieser Harmonisirung entsteht in der Seele ebensoviel von weisser Mässigung als Herzhaftigkeit. Glaukon: Ja, sehr. Sokrates: Ohne diese getroffene Vereinigung hingegen wird die Seele entweder verzagt oder verwildert. Glaukon: O sehr. Sokrates: Wenn daher Jemand der Musik so viel vergönnt, dass jene süsslichen und weichmüthigen und weinerlichen Harmonien seiner Seele durch die Ohren wie durch einen Kanal immer vortönen und sie

ganz überfüllen können und er also in beständigem Quinqueliren und sich ganz dem Reiz des Gesanges ergebend, sein ganzes Leben verbringt, so wird freilich die erste Wirkung sein, dass, wenn er etwas von heftiger Gemüthsart hatte, dasselbe gleich einem Eisen erweicht und brauchbar wird, da es vorhin durch seine Unbiegsamkeit unbrauchbar war: wenn er aber kein Ende macht, dieser Sache nachzuhängen, sondern mit heisser Lust dabei beharret, so wird alles Uebrige zerschmelzen und zerfliessen, bis jeder Tropfen Muthes ausgeronnen ist und bis seiner Seele gleichsam alle Sehnen ausgeschnitten sind und er zum Weichling im Kämpfen geworden ist. Und wenn er von Anfang an ein muthloses Naturell gehabt hat, so wird er dieses sogleich bewirkt haben; war er hingegen von Natur heftigen Muths und er entkräftet den Muth, so macht er ihn dadurch schnell herausfahrend, dass er über Kleinigkeiten ebenso augenblicklich zänkisch als auch wieder ruhig wird. Solche Leute werden daher statt herzhafter gallsüchtig und zornmüthig und sind voll bösen Eigensinnes. Wie aber, wenn Jemand auf der anderen Seite sich sehr in der Gymnastik anstrengt und es im Schmausen trefflich weit bringt, die Musenkunst und Philosophie hingegen mit keinem Finger anrührt, wird dann zwar anfangs sein Körper nicht sehr gestärkt und er mit Lebensgeist und Muth angefüllt und kühnmuthiger werden als er vorhin war? Glaukon: Ja, sehr. Sokrates: Was aber weiter. Wenn er weiter nichts treibt und sich mit keiner einzigen Muse auf keine Weise befreundet, wird denn nicht, wenn auch etwas von Lernbegierde in seiner Seele war, dasselbe, weil es weder irgend eine Kunst und Wissenschaft geschmeckt, noch im Untersuchen sich geübt hat, noch vernünftiger Unterredungen theilhaftig geworden ist, noch sonst etwas von der Musenkunst genossen hat, nicht ohnmächtig und taub und blind werden, weil die inneren Sinne eines solchen Menschen weder aufgeweckt noch genährt, noch gereinigt sind? Aus einem solchen Menschen wird also, wie ich glaube, ein Feind vernünftiger Unterredungen und ein Musenloser. Der Ueberredung durch Gründe wird er sich von nun an im geringsten nicht bedienen, sondern er setzt Alles durch mit Gewalt und Wildheit, wie eine Bestie, lebt rüde und in Unwissenheit, ohne gemessene Ordnung und Anmuth. Glaukon: So steht es auf alle Weise mit ihm. Sokrates: Zu diesen beiden Zwecken nun, wie wir sie sehen, hat, wie ich wohl sagen möchte, eine Gottheit den Menschen zwei Künste geschenkt, die Musik und Gymnastik zur Vereinigung des Herzhaften und philosophischen Sinnes, nicht das eine für die Seele, das andere für den Körper, ausser dass sie beiläufig hiezu mit dienen, sondern zu dem Zwecke, damit diese beiden Dinge mit einander in Harmonie gebracht werden, indem man sie bis zu einem schicklichen Grade entweder verstärkt durch Spannung oder durch Nachlassung schwächt. Wer also die Gymnastik mit der Musik aufs Vollkommenste vermischt und sie im

besten Ebenmaasse der Seele zuführt, von dem lässt sich am richtigsten sagen, dass er ein vollkommener Musengenoss und Kenner der Harmonie sei, viel mehr als von demjenigen, der die zusammenklingenden Saiten zu treffen weiss."

Die Schlussworte des Sokrates mögen denn im eigentlichsten Sinne hier ihre Stelle finden: „Dies wären nun ohngefähr die Grundrisse unserer Erziehung der Jugend im Unterricht und in der Lebensart. Denn was sollte Jemanden von uns bewegen, bei dieser Sache weitläufig von Tanz und Jagd mit Hunden und ohne Hunde, von Kämpfen entblösster Ringer und Wagenrennen zu reden? Denn es ist klar, dass diese Dinge fast eben wie das Vorhergehende und zufolge obiger Grundsätze angeordnet werden müssen, und man kann sie nunmehr ohne viele Mühe von selbst erkennen."

Neben der eigentlichen Gymnastik wurde bei den Griechen, wie die Musik, so die Tanzkunst, die Orchestik gepflegt. Sie besonders, die nicht wie bei uns in einem Festhalten und Aneinanderpressen zweier Menschen und einer rapiden Rotation um eine Mittelaxe bestand, sollte den Bewegungen Rhythmus und Harmonie verleihen, während die musische Kunst, welche die schönsten Lieder lyrischer Dichter zur Laute vortragen lehrte, dieselben der Seele überhaupt einflösste. „Denn Schönheit des Rhythmus und der Harmonie muss durch's ganze Leben des Menschen herrschen." Vom lustigen Springtanze der Jugend und der Frauen stieg der Tanz auf zu herrlichen Waffentänzen und den verschlungensten Reigen, eng sich mit der seelenvollsten oder ausgelassensten Mimik verbindend.

Das war griechische Erziehung. So waren die Männer gebildet, die, bei Marathon die Hunderttausende schlagend, den Triumph edler, gebildeter Menschlichkeit über Barbarenthum verkündeten — an Geist wie an Körper die Besten. Wie bei wenig verhüllender Kleidung oder bei der Nacktheit des Kampfes der Anblick so schöner und kräftiger rhythmischer Gestalten den bildenden Künstler anregen und belehren musste, ist leicht einzusehen. Ohne Gymnastik keine Götterbilder und menschliche Idealgestalten, wie sie die griechische Plastik in göttlicher Schönheit und Hoheit gebildet hat, vor welchen wir in Ehrfurcht, Staunen und Bewunderung oder in Schwärmerei verloren stehen — Bilder, die auch des Körpers Göttlichkeit mit überwältigender Macht uns lehren. Eng mit der Gymnastik zusammenhängend waren die griechischen Feste. An ihnen wurde Alles, was schön, edel und kraftvoll, geprüft. Als die höchsten galten die olympischen Spiele. Vor den Tausenden und aber Tausenden des ganzen Griechenlandes und aller hellenischen Genossenschaften der Fremde wurde dort um den Siegerkranz gerungen; freie, edle Männer die Wettkämpfer. Ein ganzes begeistertes Volk klatschte Beifall; ein Pindar sang in Hymnen den Sieg, ein Herodot sagte den Ruhm grosser und merkwürdiger Thaten, sie vor

der Vergessenheit zu schützen, der Nacheiferung sie hinstellend. Der Triumph, der aus dem Siege erwuchs, ist bekannt. Eine höhere Ehre war nicht zu erlangen. Wie sehr sie geschätzt wurde, mag die Erzählung verdeutlichen, dass Philipp von Macedonien zugleich mit der Nachricht von der Geburt seines Sohnes Alexander die Nachricht von dem Siege seines Viergespanns in Olympia und einer grossen gewonnenen Schlacht über die Illyrier bekommen habe. Ein Thronerbe, eine Schlacht und ein olympischer Sieg werden einander gleichgestellt.

Auch die Ausartungen blieben natürlich nicht aus. So lange die Gymnastik die allgemeine Körperbildung bezweckte und den Streiter des Schlachtfeldes im Auge hatte, war sie unübertrefflich. Sie sank, sobald man sich auf Einzelheiten warf und ein Gewerbe aus ihr machte, sobald man sie nicht mehr zum Wohle des Staates, zur allgemeinen Bildung trieb, sondern als ein aller höheren Ideen entbehrendes Handwerk. Die Gymnastik ward verdrängt durch Athletik, wo Kraft um der Kraft willen geübt wurde, zu welchem Behufe der Kämpfer sich zum halben Thiere herabtrainirte. Der Standkämpfer suchte durch übermässiges kräftiges Essen und durch vielen Schlaf, sowie durch Vermeidung jeder Aufregung, auch jeder geistigen, seine Körperkraft auf den höchsten Grad zu treiben. Dass er bei einem solchen Leben — die Vorübungen zu den grossen Spielen dauerten zehn Monate — stumpf, träge, schläfrig und zu Krankheiten neigend werden musste, versteht sich. So ward der kräftige Coloss das unbrauchbarste Geschöpf ausser für den Augenblick des Kampfes. „Die Athleten," sagt Plato, gegen die Athletik eifernd, „sind sehr schläfrig und in beständiger Gefahr wegen der Gesundheit, weil sie ihr Leben verschlafen, und sobald sie nur im mindesten die Grenzen der vorgeschriebenen Lebensart überschreiten, grosse und heftige Krankheiten auszustehen haben, während doch kriegerische Streiter einer anderen Lebensart bedürfen, da sie ja gleich Schutzhunden wachsam sein und so scharf als möglich sehen und hören und dazu beim Heere sich häufiger Veränderungen in Speise und Trank gefallen lassen und Hitze und Kälte erdulden müssen, so dass daher ihre Gesundheit nicht sehr zärtlich sein darf." Andererseits artete das leichte, gewandte Benehmen in übertriebene Zierlichkeit und ein äffisches, studirt-komödiantenhaftes Wesen aus.

Aber wenn die Sünden der Väter, der ewigen Haderer untereinander, bei den hellenischen Stämmen wuchernd forterbten, so erbten doch auch ihre Tugenden viele Generationen hindurch fort. Darunter nicht zum frühesten verlöschend die Tugend der Schönheit. Denn diese, die ihren Cultus bei dem Schönheitsfeste an den Panathenäen gefunden hatte, war eine Tugend, eine Errungenschaft edlen Menschenthums, nicht blos ein blindes Geschenk der Natur.

Suchte der Grieche sich zu einem in plastischer Abgeschlossenheit erscheinenden Kunstwerk zu machen, so war der Römer ein Mann des

Nutzens, der nicht für sich, sondern stets im Streben nach einem Ausser-ihm-liegenden gedacht werden muss, dadurch von ungeheurer Wucht. Voll der nachhaltigsten Energie kannte er nicht das süsse Verweilen im Augenblick und den harmonischen Genuss. Das schöne Maass war nicht sein Streben, sondern die Pflicht trieb ihn und statt der Billigkeit das Recht.

Rom hat uns eine Menge gewaltiger Gestalten geliefert, aber wenig schöne und diese Wenigen nur unter dem Einflusse griechischer Bildung. Rauhigkeit, grossartige Strenge, unbeugsame Energie überwiegen weit die Characterzüge, die wir bei dem Hellenen gewohnt sind zu sehen.

Als die Römer mit den Griechen bekannter wurden, waren diese längst von ihrer wahren Höhe gesunken. Aus dem wohlberedten, denkenden Volke waren Sophisten und Aller-Welts-Weise geworden: aus den Helden Raufbolde, aus den Mustern edlen Anstandes und der Grazie Tändler und Bummler. Wie der griechische Einfluss sich in das Römerthum hineindrängte und es endlich zersprengte, gehört nicht hieher. Genug, dass er auf die Volksbildung in körperlicher Hinsicht weniger bestimmend war, als in geistiger. An Kraft fühlte sich der Römer dem Hellenen gleich, an kriegerischer Tüchtigkeit ihm überlegen. So empfand er in dieser Beziehung weniger das Bedürfniss von ihm zu lernen und entzog sich lange Zeit jeder Einwirkung.

Der Grieche suchte sich körperlich zu einem schönen Menschen auszubilden, der Römer zu einem Soldaten. Fleissig übte sich Jung und Alt auf den Uebungsplätzen; Reiten, Laufen, Springen, Ringen, Speerwurf und dann Fechten mit dem hölzernen Schwert waren die Hauptübungen; zu einem Gymnastenthum ist es aber nie gekommen. Die Römer urtheilten darüber, wie Platon von der Athletik. Ausdauer, Ertragung von Entbehrungen, das Massengefecht — darauf kam es ihnen hauptsächlich an. Man wäre versucht, den alten Cato als Muster eines Römers, gegenüber einem durch und durch gymnastisch ausgebildeten Griechen aufzustellen. „Er schlug mit seinen Händen eben so tapfer zu, als er mit seinen Füssen steif und unbeweglich stehen blieb und seinen Feind keck und stolz ansahe,“ wie er denn auch auf den Soldaten nichts hielt, „der auf dem Zuge die Hände und im Streite die Füsse bewegt.“

Schon die Fechtweise, die grossen Massen, die ununterbrochenen Kriege stellten sich einer eigentlichen verfeinerten, künstlichen gymnastischen Ausbildung entgegen. Der abgehärtete Bauer war ein guter Legionär, sobald ihn die strenge Disciplin geschult hatte. Der Schmuck hat Werth, wenn Zuschauer da sind, die ihn bewundern. Um ganz von der Massenwirkung bei den Römern abzusehen, so hatte es einen anderen Sinn, sich bei den Spartiaten, Athenern oder Thebanern durch Schönheit, Gewandtheit, Rhythmus aller Bewegungen hervorzuthun, wo alle die künstlerisch durchgebildeten Stämme um den friedlichen

oder kriegerischen Kampfplatz herum die Zuschauer bildeten, als in ästhetischer Beziehung nach Auszeichnung streben, wenn man sich mit wilden, barbarischen Völkerschaften, z. B. mit Galliern, Iberern, Numidiern, Germanen, herumschlug. Das Soldatenhandwerk überwog die Kunst bei dem einzelnen Manne; das Schmückende wurde über das Nothwendige vergessen. Will man eine Art Vergleich, so denke man an die Franzosen der grossen Armee. So lange Deutschland und Italien ihnen zusahen, zeigten sich die Söhne der Gloire von ihren besten, ritterlichsten Seiten, voll von Eifer, neben der Tapferkeit auch Manierlichkeit und Galanterie zu zeigen; sobald aber auf den Eisgefilden Ostpreussens, in den Sierren Spaniens und den Wüsten Russlands gekämpft wurde, kam das rauhe, ja rohe, brutale Soldatenwesen zum Vorschein.

Die an Blut gewöhnte Brutalität des Italiers zeigte sich bekanntlich am widerwärtigsten und schädlichsten in den Gladiatorenspielen. Gedungene Fechter oder Sclaven mussten sich zum Ergötzen des Volkes niedermetzeln oder mit Bestien auf Leben und Tod kämpfen. Damit war jede edle Gymnastik, jede schöne Kunst unmöglich gemacht; sie ward doppelt entwürdigt durch den Zweck und die Mittel: Tödten oder besser Abmetzeln und Sclaven vertragen sich nicht mit ihr. Es gilt überhaupt von jedem gefährlichen Spiel, namentlich vom Wettspiel, dass es seine ästhetische Bedeutsamkeit verliert, sobald es nicht vom Volk, sondern von einer Klasse bezahlter Menschen getrieben wird. Die Gefahr, die es mit sich bringt, wird sodann gesteigert, damit die Zuschauer eine grössere Emotion verspüren und mit behaglichem Grausen sich an dem Anblik weiden. Ruhmsucht und der Stolz des Handwerks treiben dabei das sonst schon bedauernswürdige Opfer selbst zum Aeussersten. Die Theilung der Arbeit, um in einem Zweige wenigstens das Höchste zu erreichen, wird ausserdem auch bei solchen Uebungen auf die Spitze getrieben. Sie wird nicht blos die allseitige Ausbildung verhindern, sondern auch eine übertriebene Technik ausbilden, welche gewöhnlich in's Unschöne ausschlagend, nur Bravourstückchen aufführt, die ein unverständiges Publikum beklatscht, ohne das wahre Verdienst und den Schein auseinander halten zu können. So lange hingegen das ganze Volk gefährlichen Uebungen obliegt — und fast alle körperlichen Uebungen wie Ringen, Reiten, Springen, Schwimmen u. s. w. bringen ja Gefahr mit sich — so lange auch die Edelsten und Reichsten daran Theil nehmen, so lange bleibt der Wettkampf immer in seinen guten und schönen Schranken. Man hütet sich, das Leben in einer Weise auf's Spiel zu setzen, dass seine Erhaltung ein Wunder ist, der sonstigen Verkehrtheiten nicht zu gedenken.

So liess sich der Römer mit einer leichteren, weniger kunstreichen Gymnastik genügen. Er erhielt seinen Körper beweglich, besonders auch durch Ballspiel, und stählte den Arm und übte das Auge durch

Speerwurf und Schwertfechten. Das war ihm genug. Denn die eigentliche Praxis gab ihm erst der Krieg. Ich sehe hierbei ganz davon ab, dass die Ackerbau treibenden Latiner und Samniten, die Bewohner Italiens überhaupt, eine ganz andere Stellung zu den Körperübungen einnehmen, als die mehr Handel treibenden städtischen Hellenen. Der schwer arbeitende Latiner bedurfte leichter, gewandt machender Uebungen. Der viel redende, aber wenig arbeitende, über Sclaven verfügende Grieche hatte das Bedürfniss grösserer Anstrengungen in seinen Spielen. Die musischen Künste wurden bei den Römern vernachlässigt, bis das griechische Beispiel auch hier einwirkte. Auch die wichtige politische Ausbildung war eine andere als bei den Hellenen. Auch hier der Unterschied zwischen Nützlichkeit und Kunst. Wohl lernte der Römer sich auf dem Marktplatze benehmen und sprechen, aber die Redekunst blieb ihm bis in die griechisch-römische Zeit fremd. Schön zu sprechen galt ihm für höchst unwichtig, wenn er nur treffend sprach.

So war der Hellene darauf angelegt, Alles in eine Harmonie zu bringen. Zu dieser Harmonie bedurfte er der Beschränkung. Er krystallisirte gleichsam sich, seine Gesellschaft, seinen Staat, seine Religion, sich unglücklich und unhellenisch fühlend, bis er überall Wesen und Form harmonisch geeint hatte, wie viel er dabei auch wohl vom Wesen aufopfern musste. Mann neben Mann, Staat neben Staat, wie Zelle an Zelle ist das Princip des Hellenen. Als der Macedonier dieses Princip durchbrach und die Kraft Griechenlands zusammenzufassen suchte, zeigte sich, dass es unmöglich war, diese schönen, glänzenden, aber spröden Krystalle organischer zu verbinden. Die Unfähigkeit der Griechen zu einer Weltherrschaft ward bei Alexander's Tod überraschend klar.

Der Römer hingegen dachte an keine Begränzung. Der Sinn für das Maassvolle, der für Alles gleich nach einer schönen Form sucht, fehlte ihm. Seine Kraft strebte unaufhaltsam in's Weite, dem Wesen der Dinge dabei huldigend. Hierdurch und durch sein Organisationstalent, durch welches er sich nie in's Kleinliche, in's hemmende Detail verlor, errang er die ungeheuren Erfolge. Der Grieche machte sich, wie ähnlich der Franzose es liebt, überall zum Mittelpunkt, der Römer stellte sich ähnlich dem Engländer voran und herrschte.

Giebt uns der Römer darum nicht das Bild einer so schönen harmonischen Menschlichkeit, so giebt er uns das einer in's Erhabene sich steigernden Kraft. Ist im griechischen Staatsleben ein krystallinisches Aneinanderschiessen, so gleicht die Herrschaft Roms einem mächtigen Baum. Von Natur war der Römer nicht so ebenmässig und schlank wie der Grieche, sondern gedrungen gebaut. Von Antlitz zeigte er sich mit scharfen, eckigen Zügen, die auf Entschiedenheit hinwiesen; das milde und sonnige Lächeln des Griechen ist ihm fremd; der strenge und sorgenvolle Ausdruck waltet vor.

Die Verschmelzung des römischen und griechischen Geistes dauerte bekanntlich gegen zweihundert Jahre. Noch Cäsar war ein Römer und handelte wie ein Römer. Die Politik des Augustus aber und sein Rath, die Grenzen des Reiches nicht mehr zu erweitern, das war von einem ausgeprägt antirömischen Geiste dictirt, und verkündete, dass der altrömische Sinn entschwunden war.

In den letzten Jahrhunderten des römischen Reiches gab es keine Römer mehr in eigentlicher Bedeutung des Wortes. Sie hatten ihre Weltaufgabe erfüllt; die Länder und Völker waren verbunden; ein Gefühl der Zusammengehörigkeit herrschte vom Hochgebirge Schottlands bis in die Wüsten des steinigen Arabiens; die Cultur war Barbaren aufgedrungen, staatliche Ordnung geschaffen, Recht gesetzt, das nichts Barbarisches an sich hatte. Aber die Römer selbst waren dabei aufgenutzt; ihr einst so compactes Erz war mit dem Metall der unterworfenen Völker verschmolzen. Die Theile des Weltreichs reiften wieder zu Eigenbildungen heran, dabei fähig, eine Zusammengehörigkeit in Glauben und in Recht zu bewahren.

Wir können leider hier so wenig die Völker berücksichtigen, die mit dem römischen Reiche verschmolzen, als wir die Völker haben in Betracht ziehen können, die vor Griechen und Römern als die Träger der Cultur erscheinen, obwohl sich nichts Interessanteres denken lässt, als sich in das geheimnissvolle Leben gerade dieser letzten zu versenken.

8.

Die Völker der Neuzeit.

Mit den Germanen und dem Christenthum waren zwei Feinde der römischen Weltordnung aufgetreten, die sie nicht zu bestehen vermochte. Jene oder dieses allein hätte sie vielleicht absorbirt; beide zusammen ergänzten sich in ihren Angriffen und eine neue Zeit musste beginnen. Heidnische Germanen wären auf die Dauer gleich den Galliern, wenn auch langsamer und vielleicht erst als Sieger römisch gemacht; das Christenthum aber wäre ohne die Germanen unter den alten Nationen verheidnischt; ist es dies doch überall, wo das germanische Element nicht maassgebend war, und zwar in den von Germanen unberührten Ländern so stark, dass der Muhamedanismus sich berufen fühlte, den Kehraus zu machen und bis auf den heutigen Tag gemacht hat.

Ein gewaltiges, seltsames Bild, dieser Sturz des römischen Reiches! Von Nordosten frische, rohe Nationen, in ungebändigter Kraft antobend, von Südosten ein orientalisches Geistesgewitter, in dessen Luft der griechische und römische Geist erstickte. Jetzt ward im Christenthum der Bruch zwischen Geist und Natur ausgesprochen, der im Orient immer lag, aber verschleiert und nur dumpf gefühlt. Wie lange auch schon Philosophen und Philosophenschulen sich mit diesem Problem getragen hatten, das Volk hatte sich seine Sinnenwelt frisch erhalten, ja auf sie hinein gesündigt. Nun aber kamen die jüdischen Männer und lehrten die Nichtigkeit des Fleisches und einen Gott, der nicht in güldenen, silbernen und steinernen Bildern wohne, der einen Tag gesetzet, an dem er Gericht halten wolle, für das nur Busse Rettung schaffen könne. Ungelehrte Handwerker verkündeten, dass alle Weisheit aller Philosophen nichtig wäre, dass sie allein die Wahrheit wüssten und die bestände darin, dass Gott seinen einzigen Sohn in die Welt gesandt habe, damit alle, die an diesen in einen Menschen verwandelten und grausam gleich einem Schächer hingerichteten Gottessohn glaubten, selig würden. Dem Unglauben und Nichtsglauben ward der Glaube an ein Wunder als Ausgangspunkt entgegengesetzt. Die Hoheit der Weltwürden ward abgesetzt und die Glorie eines Himmelreichs den Armen und Niedrigen vor

Allen zugesagt. Das Marterholz des schmählichsten Sclaventodes, das Kreuz, ward zum Symbol des neuen Reiches. In der That musste eine solche Lehre den Einen ein Aergerniss, den Anderen ein Gräuel oder ein Spott sein. Aber die Beladenen und Mühseligen horchten dieser Lehre des Sohnes des Zimmermannes, und so dehnte sie sich immer weiter aus. Als die grosse Völkerfluth der Hunnen und Germanen über die römischen Gränzen drängte, da stand die Herrschaft des Christenthums, des Geistes über die vergöttlichte Natur fest, da war das Heidenthum ein besiegter, zum offenen Kampfe völlig ohnmächtiger Gegner.

Andererseits bedurfte es der ganzen Naturfrische der neuen Völker, um den übermässigen, sinnenfeindlichen Einfluss des Christenthums zu hemmen. Wohin hätten es die Zeloten desselben gebracht, wenn nicht die gesunden Germanen sich durch die Welt ergossen hätten! Die Dumpfheit byzantinischer, ägyptischer und syrischer Zustände in der ganzen abendländischen Welt — ein schrecklicher Gedanke! Aber bei diesen heidnischen ursprünglichen Nationen des Nordens hatte dann das Christenthum auch nach dem Niederschlag der grossen Völkerfluth, eine grosse Mission zu erfüllen. Da galt es nicht blos, wie in Syrien, auf einem Bein zu stehen oder in einer Wüste als Anachoret zu leben und das Fleisch abzutödten, sondern in die Wälder zu ziehen, den Heiden zu predigen, Bäume auszureuten, Sümpfe zu entwässern, zu bauen, zu lehren und was nun die Arbeit der christlichen Missionäre, namentlich der Mönche, dieser damaligen Geistes-Pionire der Wildniss gewesen ist.

Es ist unmöglich, hier das Mittelalter nach seiner ästhetischen Wichtigkeit erschöpfend zu behandeln oder auch nur in grossen Zügen seine Wandlungen zu verfolgen. Genug, dass das Christenthum Jahrhunderte lang nur bändigend und sogar unterdrückend gegen die Sinnenwelt auftrat, dass es aber in jedem Lande, je nachdem es den Feind, das Heidenthum verdrängte, mehr und mehr in dessen Verlassenschaft einzog, soweit diese ihm oder dem Volke besonders anstand. Zur Zeit der Kreuzzüge und durch sie schlägt dann endlich die heitere Sinnenwelt wieder durch. Da waren auch im maassgebenden Theil des Nordens die Heiden getauft und im Innern der abendländischen Christenheit gab es keinen Feind zu bekämpfen. Nun mussten sich die Zügel lockern, und dazu war ein Gegner, der Ideen verfocht und bekämpfte, im wunderbaren Morgenland aufgestanden. Ein neuer Geist, der sich wohl schon hatte vernehmen lassen, aber noch gegen die Kirche unterlegen war, brach sich jetzt Bahn, weil er im Anfange gerade mit dem Geistesthum der Kirche Hand in Hand ging. Von ihr selber geweiht stand er bald auf eigenen Füssen. Vom Beginn der Kreuzzüge datirt die farbenfrohe Zeit des Mittelalters, der Durchbruch der Nationalität im Leben und Denken; es beginnt die Zeit des Ritterdienstes, des

Minnetreibens, der Künste. Die Provence, Nordfrankreich, Deutschland, dann Italien folgen einander wetteifernd. Ueberall ist Regen und Treiben. Die Kirche selber wird trotz ihrer vielfachen Kämpfe mitgerissen, ja schreitet voran. Einst, als die politische Einheit im Römerreiche auf die Spitze getrieben war, kam der Umschwung zur Mannigfaltigkeit durch die Völkerwanderung; jetzt wurde die übermässige, zum Zwang ausgeartete Einheit der Kirche wieder durch die politischen Bestrebungen der Völker gelockert und gesprengt.

Wir müssen uns versagen, das ästhetische Leben der Völker des Mittelalters zu verfolgen; von den Künsten abgesehen, war, was persönliche Bildung betrifft, die ritterliche Erziehung die maassgebende für die ganze Zeit. Reiterdienst, Fechten und höfisches Benehmen waren ihre Ziele; eine adelige Zucht, die kein Unrecht zu dulden und den Schwachen zu schirmen schwor, sollte den Ritter auszeichnen. Aber bekanntlich schlug das Ritterthum, auf eine hohle Spitze getrieben, bald um; practische Interessen bewegten wieder die Welt. Die alte Unbändigkeit, gegen welche die Kirche durch die Eröffnung weiterer Ideenkreise sich selber machtlos gemacht hatte, brach wieder durch, die Herren, d. h. der Adel, fiel über das Volk her, Jeder suchte dem Anderen etwas abzuzwacken. Zuchtlosigkeit, Willkür rissen ein, besonders in Deutschland, wo die vielfältigen Interessen und die Ausnahmestellung seiner Herrscher dieselben verhinderten sich wie die französischen und anderen Könige als die Löwen in diesem Kampfe über Mein und Dein zu benehmen. Mit dem Gebrauch des Schiesspulvers, dann mit der Eröffnung der grossen Seewege hat das Mittelalter sein Ende gefunden. Mit den Thesen des kühnen Mönches von Wittenberg, der, wie das Monopol der Gewaltherrschaft dem Adel durch die Muskete genommen ist, den Geistlichen das Monopol der Alleinseligmachung und der Geistesherrschaft nimmt, mit ihnen beginnt die Neuzeit.

Wenden wir uns über die ausgelassenen, wie über die geknebelten, eingepressten, verzopften Zeiten hinweg zur Jetztzeit, deren Hauptvölker kurz zu überblicken. Obwohl noch nicht von der Kunst die Rede gewesen ist, möge es bei den nachstehenden Umrissen doch erlaubt sein, auch in diese schon hinüber zu streifen.

Der Franzose ist ein halber Grieche, lebhaft, sprudelnd, formfroh. Aber auch nur ein halber. Seine keltische Natur lässt ihn nicht bis an das Ziel gelangen, wohin der Hellene vordrang, bis zum Wahrhaft-Schönen. Sein Geschmack ist entwickelt, aber nicht geläutert. Immer weiss er, wie er etwas anzufangen habe und fängt mit grossem Geschick an; man meint, er müsse zum Schönen vordringen; da bleibt er stecken im Zierlichen, Gezierten und Geleckten oder fällt in Uebertreibung; Freiheit wird ihm Willkür, Ordnung Zwang, Laune Caprice, Lieblichkeit Süsslichkeit, Anmuth Ziererei, Erhabenheit Gewaltsamkeit,

Stärke des Gefühls hohles Pathos. Es giebt unter den vielen, ausgezeichneten Franzosen Wenige, die nicht übertrieben haben, das Volk aber im Durchschnitt ist in seinem ästhetischen Eifer nie zufrieden, bis es sich in die Carikatur geschraubt hat, immer im besten Glauben, nach dem Schönsten und Vortrefflichsten zu streben. Schliesslich sieht es dann seine eigene Verkehrtheit ein und — lacht über sich selbst, beginnt aber, vielleicht mit dem Gegensatz, dasselbe Spiel. Keine Nation kann etwas Besseres thun, als der französischen auf halbem Wege zu folgen, dann aber dieselbe ziehen zu lassen.

Der Franzose ist geistig ein Spiel von Gegensätzen; so ist er phantastisch und doch wieder kalt berechnend, Tollkopf und Philister, willkürlich und dem ärgsten Zwang sich unterwerfend, jetzt von hoher, im nächsten Augenblick von niedriger Gesinnung, heute ein Held, mit der Neigung zum Don Quichote, morgen ein Livree-Diener — kurz immer über das Maass hinausschiessend.

Ausser in den Künsten, in denen allen er sich auszeichnet, aber durchschnittlich nicht eher ruht, als bis er den echten Stil, auf dessen Spur er stets ist, zur Manier gemacht hat und somit blendend auf die Massen wirken kann, zeigt der Franzose seine ästhetische Bedeutung besonders in der Beherrschung der Mode, die so recht das Feld seiner Unbeständigkeit und seiner Sucht nach dem Extrem ist. Wohin haben unsere Nachbarn uns nicht an diesem Gängelband der Mode geschleppt! Und seit Jahrhunderten geschleppt! Von dem Stahlrock und der Schnürbrust zum griechischen Hemdkleide, vom kurzgeschorenen Kopf zur Alongenperrücke, vom Tricot zur Pluderhose, vom Schwalbenschwanz zum Sackrock, kurz es giebt nichts Uebertriebenes, was sie äffisch nicht schon mit den noch grösseren Affen ihrer Nachahmer in's Werk gesetzt hätten, von allen sonstigen geistigen und politischen Moden ganz zu geschweigen.

Der Franzose ist, was seine Gestalt betrifft, von Mittelgrösse, gut gewachsen, dabei zum Schlanken, Zierlichen neigend. Schwarz oder braun von Haar und Augenfarbe, verkündet er in jeder Bewegung sein sanguinisches Temperament. Er ist gewandt, geschmeidig, elegant; von der Carikirtheit dieser Eigenschaften bedroht, sucht er sich durch strenge Form zu schützen, die dann aber leicht in steifen Zwang ausschlägt. Der Schein gilt ihm viel, was ästhetisch sehr bedeutsam ist; leider gilt er ihm häufig zu viel, nämlich Alles. Mit hohler Form ohne Wesen kann er sich lange Zeit sehr glücklich fühlen. Von dem Character eines solchen Sanguinikers lässt sich eigentlich nichts Bestimmtes sagen. Alle Tugenden, bis auf die Beständigkeit, und kein Laster giebt es, was er nicht gezeigt hätte. Kein tollkühnerer Mensch z. B. kann gefunden werden, Keiner, der so harmlos und scherzend wie ein Kind blind in die Gefahr und den Tod rennt und mit einem Bonmot sich so leicht über das schlimmste Missgeschick hinweg setzt, und doch giebt

es kein Volk, das solche Acte der Feigheit und der Verzweiflung aufzuweisen hat; keins auch, das so lächelnd geduldig, ja vergnügt Tyrannei ertragen hat, um dann plötzlich in Tigerwuth aufzufahren und seinen Bändiger wüthend zu zerknirschen. Bei aller Phantasterei sind die Franzosen doch wieder Schablonenmenschen. Sie besitzen und üben gern ihr grosses Organisationstalent, bringen es aber auch hierin nur zur Halbheit. Sie organisiren ausgezeichnet, messen aber Alles und bestimmen Alles nach ihrem eignen Schnitt, der meistens anderen Nationen durchaus nicht passt. Ueber den Franzosen kommt eben kein Franzose hinaus, so wenig wie ein Grieche aus sich herauszugehen vermochte; ob er mit Irokesen, mit Indern, mit Kabylen und Beduinen, mit Deutschen oder Engländern oder Spaniern zu thun hat, er bleibt sich gleich und fühlt sich im selben Maasse den Sohn der grossen Nation, die Alles am besten versteht und ein Muster für Alle sein muss, damit die Welt glücklich wird. Daher ihre Misserfolge in der Colonisirung.

Von den körperlichen Uebungen und Spielen des Volkes ist nicht viel zu sagen. Als gute Fussgänger und Läufer, dann auch als Tänzer sind sie bekannt. Die Marschfähigkeit eines französischen Heeres ist bei der durchschnittlich kleinen Statur der Truppen und dem schweren Gepäck, welches sie tragen, um so auffallender; sie übertrifft die der Deutschen und Engländer und steht nur der spanischen Leichtfüssigkeit und Zähigkeit nach. Als Tänzer bewegen sie sich zwischen Extremen, zwischen den gemessenen und graciösen Pas der Quadrille und den Sprüngen und Verrenkungen des Cancan oder dem Tollen eines „wilden, wüsten Wirbelwalzers“. Ihre Vergnügungen suchen sie, ausgenommen im Ballspiel, das sie wohl treiben, hauptsächlich in den geistigen Genüssen des Theaters, bei welchen sie Pathos oder Komik vorziehen. Namentlich für die letztere haben sie die grösste Befähigung und den feinsten Sinn. Auch in der Musik liegen ihre Neigungen auf Seiten der Extreme. Viel Lärm hat an und für sich schon für den Franzosen etwas Bestechendes. In der Führung der Waffen haben sie sich den Ruhm erworben, den Stossdegen am besten zu führen, eine Waffe, die ihrem lebhaften und leichten Wesen vortrefflich entspricht. Der Stoss sitzt so flink, wie ihr Wort fliegt, während der langsamere Deutsche und Engländer zu Antwort und Hieb ausholt, und meistens derber, aber nicht eben gefährlicher dadurch wird. In neuester Zeit hat der Beherrscher der Franzosen, der nebenbei bemerkt, wie schon der Emeutenbändiger Cavaignac, sehr wenig französisches Wesen zeigt, der verschlossene, floskellose, unbewegliche Louis Napoleon hat versucht, seinen Nordfranzosen Geschmack am Pferderennen beizubringen, was in vielen Hinsichten zu loben ist. Dass er für die Südfranzosen den Geschmack seiner spanischen Gemahlin an Stiergefechten begünstigt, ist zu missbilligen; dieses blutige, schlächtermässige Vergnügen möchte aber leider

bald grösseren Anklang finden als die Rennen, aus denen der echte Franzose sich bisher wenig macht, da er nur für den Pomp einer künstlichen Schulreiterei und dann für schwere Zugpferde, deren Bewegungen und Formen in die Augen springen, Sinn gezeigt hat. (Die Gladiateur-Begeisterung für die Rennen wird schwerlich nachhaltig sein.) Mag man nun auch namentlich wegen der leidigen Stiergefechte das „Circenses“ zu der Gloire vermuthen, die dem mässigen Franzosen noch über „Panem“ geht, so muss man doch das Bestreben des bedeutenden Mannes auf dem französischen Thron schätzen, der sich nie damit begnügt, eine Einsicht gewonnen zu haben, sondern nach derselben auch handelt. Gewiss ist es ein Uebel, dass der französische Städter nur an Theater, Billard, den Freuden des Cabaret und eines leichtfertigen Geschlechtslebens Geschmack findet, und dass sehr zu wünschen wäre, andere Vergnügungen daneben einzuführen. Louis Napoleon hat dies erkannt und legt Hand ans Werk, ruhig aber unausgesetzt, für den Norden vom Norden, für den Süden vom Süden borgend. Viel Erfolg ist leider von diesen Bemühungen nicht zu erwarten, selbst wenn man die Stiergefechte entsprechend ändern wollte. Doch genug hievon. Nur noch die eine Bemerkung, dass auch Schützenfeste den Franzosen durch die Monotonie des Ladens, Zielens und des Schusses, ohne dass ein besonderer Erfolg der Kugel zu sehen ist, wenig zusagen. Es sind das Feste für kühlere Naturen.

Die zähe spanische Nation hat sich in den letzten Jahrzehnten wieder mehr aufgerafft aus der beispiellosen Erniedrigung und Verdumpfung, in die sie durch übermässiges Glück, schlechte politische Wirthschaft und fluchwürdige geistige Despotie gefallen war — eine Erniedrigung, die freilich nur möglich geworden durch den dummen Hochmuth, in den das an Stolz beinahe krankende Volk sich wegen seiner Erfolge hineingearbeitet hatte. Der Spanier ist stolz, leidenschaftlich, pathetisch — ein Choleriker. (Die Bewohner der verschiedenen Provinzen der iberischen Halbinsel sind übrigens wieder in ihren Characterzügen bedeutend verschieden.) Realismus und Hyperidealität begegnen sich bei ihm in allen Dingen der Kunst wie des Glaubens und Lebens. Von Gestalt ist er mittelgross, sehnig gebaut. Er gilt für den trefflichsten Fussgänger und für ein Muster in der Mässigkeit. Er hat viel Freude am Singen und Erzählen, während dem Franzosen eigentlich nur das Raisonnement zusagt, das er auch in die Poesie deswegen hinüberträgt. Das Volksleben hat unter dem Druck der bigotten Pfaffenwirthschaft gelitten. Nur das grausame Stiergefecht hat sich als ein besonderes Volksfest erhalten. Der Tod des Stieres ist das Ende; damit fällt schon der Character des Spiels fort und bleibt nur Brutalität übrig. Das freigewordene spanische America hat darin dem Mutterlande eine Lehre gegeben, die allerdings zurückgewiesen ist. Dort hat man nämlich das Stiergefecht in ein wirkliches Stierspiel verwandelt.

Eine Schaar wohlberittener Reiter — nicht auf den für das Niederrennen bestimmten Schandmähren der spanischen Arena — neckt den Stier. Das wüthend gemachte Geschöpf verfolgt einen Reiter und nun gilt es für die Andern das hinterherstürmende Thier beim Schwanze zu packen und es seitwärts reissend wieder von dem Verfolgten abzulenken. Schliesslich fängt der Lasso den Erbosten wieder ein und er mag sich über seinen Zorn und seine Plage allmälig beruhigen. Dabei reiten keine Söldlinge von Fach, sondern die rüstige Reiterjugend ist der Spieler, der „Mitgespielte" aber ist keiner grösseren Unbill ausgesetzt, als eben bei jedem anstrengenden Wettkampf der Fall zu sein pflegt. Volksbelustigung ist in Spanien ferner der Tanz, der noch echt, in der Bewegung des ganzen Leibes sich erhalten hat.

Eine männliche Tugend hat den Spanier auch in den schlimmsten Zeiten noch nicht verlassen — der Muth.

Was dieser zu bedeuten hat, zeigte sich bis in die neueste Zeit schlagend an dem Italiener, dem dies Eine, damit aber auch fast Alles fehlte. Ueber seine Begabung für alle Formen der Kunst braucht man kein Wort zu verlieren. Der alte classische Geist wirkt noch immer in ihm und lässt ihn in allen Dingen einer Formvollendung zustreben. Er ist darin antik, dass er in der Schönheit der Form sein Genüge findet und ein Vorwiegen des geistigen Elements durchaus nicht erstrebt.

Der Italiener ist wohlgebildet, häufig schön. In Allem, was er thut, hat er einen gewissen Stil, der weniger gemessen als der des Spaniers, weniger leicht als der des Franzosen, Festigkeit und Leichtigkeit verbindet und nur durch die Leidenschaft outrirt und carikirt wird.

Bewunderungswürdig ist, wie der Druck der letzten Jahrhunderte doch nicht tiefere Spuren in seinem geistigen und körperlichen Wesen hinterlassen hat, und er trotz schlechter Regierung und Priesterdruck so viel Schönheit und so viele Talente zeigt. Aber es ist nicht zu vergessen, dass das Mittelalter ihn durch die Kämpfe eines Particularismus, der ein ganz anderer war als die Fehden unseres Raubritterthums, bis in's 16. Jahrhundert hinein gebildet hat, dass politische und geistige Erhebung, wie wir sie in Venedig, in den lombardischen Städten, Genua, Florenz, Pisa, und in Folge der immensen Kämpfe des Papstthums auf kirchlichem Gebiete in Rom sehen, Jahrhunderte hindurch wirkt; nicht zu vergessen, dass der Abglanz antiker Herrschaft durch das Papstthum, antiker Kunst durch die alten Denkmäler und die eignen grossen Meister niemals erloschen ist, dass der Italiener stets den Stolz fühlte, das erste Kunstvolk zu sein, dem Volk sich also das Gefühl des Nationalstolzes erhalten hat trotz aller sonstigen Schmach. Seit diesem Jahrhundert war dafür gesorgt, es aus der Nichtigkeit, in die es trotz alledem zu verfallen drohte, aufzurütteln. Interessant wird es sein, das Erwachen der Volkskraft in dem kriegerischen Muth zu verfolgen,

dessen Mangel Italien trotz allen seinen sonstigen Vorzügen in den letzten Jahrhunderten so oft gebrandmarkt hat. Schon Napoleon begann in dem Sinn zu wirken, als er das Puppenspiel dahin abänderte, dass der Italiener nicht mehr darin von dem Deutschen Prügel bekam, nachdem er denselben durch Witze maltraitirt hatte. Jetzt fangen die Italiener an, sich wirklich zu fühlen, zeigten auch leider schon thörichten Uebermuth, der ihnen nach den Erfahrungen des letzten Jahres freilich wohl für einige Zeit vergehen wird. Ohne Preussens Erfolge drohte der Erhebung des italienischen Geistes das Schlimmste. Hätte Oesterreich seinen Sieg verfolgen können, so wären alle guten Errungenschaften der Italiener in Frage gestellt und die schlimmen Seiten des Volkscharacters möchten auf lange Zeit über die besseren, nicht zum Wohle der Menschheit, triumphirt haben. Wenn man die Umwälzungen Italiens in den letzten Jahrzehnten betrachtet, kann man übrigens den Italienern, besonders den gebildeten Classen Hochachtung und Bewunderung nicht versagen, weil sie so ausdauernd und kühn alle Stürme bestanden haben. Wenn sie auch nur fernerhin Maass im politischen Leben zu halten wüssten! Was die kriegerische Tüchtigkeit anbelangt, so ist an sich kein Grund vorhanden, dass nicht das Volk sie wieder gewinne oder zeige. Das Material ist vielfach so gut wie in den Römerzeiten vorhanden. Das Mittel heisst: römische Zucht und Strenge. Den Feldherrn mehr fürchten als den Feind — das gilt unter ähnlichen Umständen für alle Völker. Was unser Verhältniss zu Italien betrifft, so gilt da: unwürdig ist es eines Volkes, die Besserung eines anderen zu verwünschen, aber Pflicht ist es, jedem anderen Volke den Vorsprung abzugewinnen suchen, indem man sich selber noch entschiedener bessert. Danach haben die Deutschen zu handeln.

Von den Slaven will ich nur kurz den Polen und Russen berühren und von den andern nur bemerken, dass in Bezug auf die Künste musikalisches und poetisches Talent bei ihnen vorwaltet; so die Musik beim Böhmen, die Poesie beim Serben. Der Pole ist ästhetisch bedeutsam als Persönlichkeit, der Russe, es handelt sich natürlich dabei um den eigentlichen Russen des Volkes, wiegt nur in der Masse. Jener ist lebendig, phantastisch, leichtsinnig, Tänzer und Reiter; dieser zäh, verschmitzt, berechnend, Wagenfahrer. Der Pole zeichnet sich durch Ungestüm, der Russe durch Hartnäckigkeit aus (bilden die Grundlage des Grossrussischen Volkes vielfach finnische Stämme, wie jetzt behauptet worden? Manches Auffällige, den Russen von den übrigen Slaven Unterscheidende liesse sich daraus erklären). In den Künsten haben beide nur in der Dichtkunst bedeutendere Erfolge errungen; sonst sind sie — die Russen auch in der Dichtkunst kaum — nirgends Original; wohl aber hat der Russe ein ungewöhnliches Nachahmungstalent voraus, durch das er bei den geringsten Hülfsmitteln noch Bedeutendes wirkt. Das aristokratische Polen hatte sich an Frankreich in seinen Aeusser-

lichkeiten angelehnt und hat mit slavischem und mit barbarischem Ungestüm und französischer Leichtfertigkeit seine Kraft vergeudet. Der Russe, voll communistischer Anlagen aber unter despotischem Scepter. hängt mit dem Byzantinismus durch die Religion und sonstige Ueberlieferungen zusammen und hat dessen ganze Beschränktheit, wo nicht westeuropäischer Einfluss sich geltend gemacht hat. Namentlich für die bildenden Künste wird dies wichtig, da sie daselbst noch durchaus im Dienst der Religion stehen. Schematismus, Zopf, Geschmacklosigkeit führen das Scepter; steifer orientalischer Prunk muss die Schönheit ersetzen. Der Pole wie der Russe sind unmässig in jeder Beziehung und den daraus entspringenden Fehlern unterworfen — Fehlern, die aus der Sclaverei der aristokratischen und despotischen Bedrückung an und für sich schon erklärlich wären.

Alle slavischen Völkerschaften sind kräftig und bis auf die eigentlichen — friedliebenden — Russen kriegerisch. Der Schnitt des Gesichts, die Backenknochen, auch die Augenstellung weist nicht selten hinüber zur tartarischen Bildung, doch finden sich auch die ausgeprägtesten Schönheiten, namentlich bei den Südslaven.

Auf germanischer Grundlage, mit wälschen, dann mit romanischen Elementen durchsetzt, welche letzteren aber ebenfalls wieder von germanischem Blut influencirt waren, so hat sich der Engländer entwickelt. Das schwere angelsächsische Volk empfing durch die normannische Eroberung, an der die kühnsten Abenteurer aller Länder, namentlich Nordfrankreichs und Flanderns Theil nahmen, romanischen Schwung und Triebkraft. Die Wucht des Angelsachsen bekam die Schneide seiner Eroberer und deren zufahrenden Sinn; das altväterliche Klebenbleiben am Gewohnten, was dem Deutschen anhaftet, ward durch die romanische Beweglichkeit gelöster; so erzeugte sich ein Geist, der zwar zäh das Erprobte festhält aber doch auch den Muth hat, Neues zu unternehmen und Lust, verschiedene Wege zu versuchen. Ueberhaupt muss man gestehen, dass die Mischung von niederdeutschem Wesen und normännisch-französischem Zusatz ein tüchtiges Volksmetall gegeben hat.

Der Engländer ist schwerfällig, solid, sicher, aber vorwärtsstrebend, energisch. Das Practische des Franzosen ist zur Gründlichkeit des Deutschen hinzugekommen. Er hat wenig Geschmack für das Nebensächliche, aber als ausgeprägter Character liebt er das Characteristische. Verwaschenheit und Verschwommenheit ist ihm zuwider; einen Stil muss Alles zeigen, was ihn umgiebt; Geräth, Vieh und was es nun ist. Ob nun gerade einen schönen, das weiss der Engländer in vielen Fällen weder zu beurtheilen, noch kommt es ihm darauf besonders an. Practisch, handlich und comfortabel muss Alles sein. Das niederdeutsche Nützlichkeitsprincip hält ihn beim Bedürfniss fest, aber dies Bedürfniss weiss er so zu behandeln, dass zwar nicht das Schöne daran erscheint, wohl aber Etwas, was dem Schönen sich nähert und ungemeine Anziehungskraft

ausübt — das Comfortable. Dieser Realismus zeigt sich auch in der Kunst, wo freilich einige der bedeutendsten Leistungen eine classische Steigerung in's Ideale und die grossartigste Verquickung mit demselben zeigen. Durchschnittlich aber bleibt sein Realismus an der gewöhnlichen Wirklichkeit kleben. In der bildenden Kunst ist deshalb nicht viel von ihm zu rühmen; nur dort, wo er sich unmittelbar an die Natur anschliessen kann, zeigt er grosse Stärke, so z. B. im Portrait und in der Thiermalerei, auch in der Landschaft, soweit keine ideale Auffassung verlangt wird. Der Wohlstand des Volks, die gute Nahrung, hat bei den gesunden kräftigen Anlagen die besten Folgen gehabt. Der Engländer gehört zum kräftigsten Menschenschlag (4 englische Arbeiter sollen durchschnittlich 5 deutschen und 6 oder 7 Franzosen in Leistung schwerer Arbeit gleichkommen). An Wuchs zeigt er sowohl einen hageren, eckigen, knochigen Typus, als kurzen, runden, stämmigen. Das Gesicht ist meistens durch Schärfe und Bestimmtheit des Schnitts ausgezeichnet.

Der Engländer ist ein Freund aller körperlichen Uebungen, die Kraft und Ausdauer erfordern; selbst der Lauf und das Gewandtheit verlangende Ballspiel finden die eifrigsten Verehrer. Boxen, Rudern und Reiten sind beliebt und geübt. Männliche Kraft ist immer der Bewunderung gewiss und wird beim Volke so hoch wie jede andere Begabung gepriesen. Daher kommt es aber auch, dass sie mit einer Wissenschaftlichkeit und Sorgfalt gepflegt wird, die nur in Griechenland und in der römischen Gladiatorencaserne ihres Gleichen gefunden hat, und dass sich eine vollkommene Technik dafür herausgebildet hat — das Trainiren. Ausserordentliche Resultate sind dadurch erzielt, die weder den Ergebnissen der olympischen Spiele noch denen der Arena nachstehen. Das Uebel eines Preisfechterthums ist freilich ebenfalls nicht ausgeblieben, hat jedoch bei der allgemeinen selbstthätigen Theilnahme des Volks doch noch nicht übermässig ausarten können. Das Boxerwesen steht allerdings nicht mehr auf der zu erlaubenden Gränze, sondern ist durch die grossen Preiskämpfe zwischen englischen und americanischen Boxern weit darüber hinausgeschoben. Dass Athleten sich darin producirten, hat nichts Besonderes auf sich. Dass sie aber durch Faustschläge eine so unsinnige Bewunderung und Aufregung, solche alberne Vergötterung erweckten, ist für die zwei gebildeten Nationen ein ebenso schlimmes Zeichen, als wenn ganz Frankreich über ein unsittliches Theaterstück oder über einen faulen Roman in Extase geräth. Die Thierhatzen (Hunde- und Hahnenkämpfe u. s. w.), die noch jetzt in England beliebt sind, zeugen von Rohheit. Die Ruderkämpfe und Wettfahrten mit Segelbooten sind überall nachahmungswürdig.*)

*) Warum, so muss ich hier wiederholen, warum schaffen sich unsere Fürsten und Reichen nicht Jachten an, wie die englischen Lords! Könnte nicht in Elbe und Weser eine stattliche Flotille liegen, bemannt mit älteren, tüchtigen Matrosen, denen dadurch ein halbes Gnadenbrod gegeben würde?

Die englischen Pferderennen sind stete Gegenstände des Angriffs und wieder der Bewunderung gewesen. Sie sind durch das Jockeythum outrirt, sind aber im Wesentlichen herrliche Volksvergnügungen. Das Schädliche, was sie haben könnten, wird balancirt durch die Jagdrennen, dann durch die englische Pferdezucht überhaupt. So thöricht, wie bei uns in der Nachäffung gehandelt ist, dass man nur ein Rennpferd zu erzielen suchte, die sonstige Zucht aber vernachlässigte, ist der Engländer nie gewesen. Er züchtet mit gleichem Eifer seinen schweren Clydesdaler Karrengaul, seinen Suffolk-Punsch, sein Kutschpferd, seinen Gallowayklepper, seinen Pony, wie sein Jagd- und Rennpferd. (Wir stehen ihm darin noch immer nach. Eine Bemerkung: Wir beziehen die Ponys, die Lust der Jugend, aus England oder Schweden. Und doch liessen sich die Moospferdchen der bairischen Hochebenen so trefflich bei einiger Veredlung dafür heranziehen und benutzen.) Das Rennpferd wird zu der höchstmöglichen Geschwindigkeit herangetrieben. Man vergisst nur zu sehr den wahren Maassstab dabei, dass ein kräftiger, bewaffneter Mann Norm für ein Reitpferd giebt; man setzt Knaben oder Jockeys, eigens trainirte Zwerge von Menschen, darauf, die das möglichst geringe Gewicht bei möglichst grosser Kraft haben; so ist nicht selten das Rennpferd, welches siegt, ein sonst unnützes Thier, ein outrirtes Geschöpf, wenn man so sagen darf. Aber dieser Renner wird wieder mit stärkeren Pferden gekreuzt und im Jagdpferd schafft sich der Engländer ein Thier, das alle Anforderungen erfüllt. Diese Jagdpferde werden auf wirklichen Jagden von Herren, nicht von Jockeys geritten, und diese englischen Landherren haben häufig auch ohne Waffen das Gewicht eines gewöhnlichen Soldaten. Und Mann und Pferd nehmen die Hindernisse, wie sie in der Natur vorkommen. Zuweilen bricht der Eine oder das Andere oder Beide den Hals — das kann überall vorkommen und weiss auch jeder Turnplatz Aehnliches zu erzählen. Jedes Kraftspiel ist eben gefährlich. Die wirklichen Parforcejagden sind grausam, sagt man. Sie sind es, aber sie bestehen doch in einem Kampf, der wenigstens nicht schlimmer

---

Wären solche Fahrten denn nicht gesunder, interessanter, ja billiger als sonstige theure Vergnügungen? Einige Lakaien weniger und dafür einige Seeleute in der Besoldung würden keinen grossen Unterschied machen; statt eines der vielen überflüssigen Palais ein schönes, schnelles Schiff! Sollte das denn gar keine Lust sein? Sind nicht Seebäder genug an der Küste, die man besuchen könnte, wenn die Fahrt in's blaue offene Meer hinaus nicht genügte? Americanische Bürger machen Wettfahrten mit Vergnügungsjachten über den Ocean. Und die Deutschen? Dass unsere grösseren Fürsten sich nicht mit einer Jacht zu begnügen brauchten, ist klar, wenn man einen französischen Prinzen, englische Lords und nordamerikanische Bürger sieht, welche Lust-Dampfboote besitzen. Wir haben Fürsten genug, die Dampfer halten könnten zum Vergnügen, Meerdurchschneider, die für den Nothfall nicht blos zum Salutiren ein Paar Feuerschlünde trügen — wann werden wir hierin von den Engländern lernen? Hat man von der kleinen „Grille" gar nichts gelernt?

überall z
en mitei
ann, ist
ch sein
h weiss
m, will
er zu er
nicht zu
or der
einem
geprie
cht eins
s Urül
nd Ma
hste Ba
idealen
enschen
die La
ng ge
e ersc

cheint
t, wäl
ss ang
en Di
en ho
rzlich
bt in
Aufsta
für d
er, v
Infa
Respe
nt er
och l
hat d
ümli
ht, f
dat,
gt s
äufen
elauf
ge
oft

selten von einem schwächeren Pressgang fangen liessen wie Schafe und sich gleich darauf wie Löwen in den Seeschlachten schlugen. Grossartig ist die Leistung gewesen, die die englische Nation kürzlich in der Aufstellung von Freiwilligen gemacht hat. 150,000 Mann, von denen überall verwendbar im Lande 80,000 Mann marsch- und gefechtfähig, standen in kurzer Frist auf den Exercierplätzen. Auch Schützenfeste sind seitdem mit Eifer und Erfolg betrieben worden.

Den Lichtseiten fehlen natürlich nicht die Schattenseiten. Der Engländer zeigt sich häufig plump, ungeschlacht, verbissen, bornirt. Sein gesunder Realismus wird zum Krämersinn oder sinkt sonst in Gemeinheit. Sein Muth wird Brutalität, sein Ernst Murrsinn, seine Kaltblütigkeit lächerliches Phlegma, seine Vorliebe für das Characteristische führt zur barocken und spleenigen Absonderlichkeit. So wahrhaft nobel er in seinen edelsten Exemplaren ist, so scheusslich roh in seinen niedersten. Den Musterbildern englischer Gentlemen und Frauen stehen die gemeinsten thierischen Geschöpfe gegenüber, unter welchen die trunkenen Weiber mit den Männern an Bestialität wetteifern. In Paris giebt es keinen Pöbel wie in London. Dort ist auch in den niedersten Schichten der Bevölkerung noch immer ein ansprechender Zug; eine gewisse Noblesse zuckt hier und dort durch. In Londons Pöbel ist nichts dergleichen zu entdecken.

Das Genie unserer Zeit, sagte Louis Napoleon, ist der gesunde Menschenverstand. Dies Genie besitzt der Engländer.

Die englische Nation ist durch ihre Colonien die wichtigste der Jetztzeit geworden. Ihrer Fähigkeit für die Colonisation habe ich schon früher Erwähnung gethan. Die Engländer helfen sich selbst und wissen Gesetzen zu gehorchen; dadurch lernen sie auch regieren. Der Franzose hingegen nimmt immer sich selbst vom Gesetze aus. Der Deutsche hat noch nicht wieder gelernt sich selbst zu helfen. So hat jener seine Colonien nicht zu beherrschen, dieser jetzt keine zu begründen vermocht.

Ich übergehe den geselligen, ungestümen, leidenschaftlichen Irländer, so künstlerisch angelegt er ist. Genug, dass sein echt keltisches Blut ihn noch seltener zu einer wahrhaft harmonischen Vollendung durchdringen lässt, als den Franzosen, den er an Tiefe und Kraft der Empfindung übertrifft, dem er an Geschmack und Stetigkeit aber weit nachsteht.

Auch über den englischen Nordamericaner will ich mich kurz fassen, so wichtig er erscheint. Er macht den Gegenfüssler des Russen, wobei sich freilich zeigt, dass die Extreme sich in manchen Punkten berühren. Der Russe ist Massenmensch; der Nordamericaner durchaus selbständiges Individuum. Dort keine Kunst vor Sclavenarbeit und Sclavengedrücktheit, hier keine vor Gelderraffen und ewiger Beweglichkeit des Einzelnen. Dort Knechtessinn, hier Unverschämtheit; dort

Volkssitte, hier Excentricität; dort der krumme Rücken des Knechts und orientalische Schmiegsamkeit, hier eckige, steife Bewegungen, welche Jedem zurufen: Aus dem Wege oder ich stoss dich. Der Nordamericaner ist Verstandesmensch, noch practischer als der Engländer, weil er gar keine Gemüthlichkeit kennt, scharf in jeder Hinsicht. Bisher hat er noch wenig oder keine Zeit gehabt sich mit den Grazien zu befassen und kehrte daher gern das Flegelhafte heraus, um den Mangel durch Beleidigung zu verstecken, das Excentrische, um doch in einer Weise Phantasie zu zeigen. Jetzt bereitet sich übrigens ein gewaltiger Umschwung vor. Das Volk ist sowohl aus seinem Geldtreiben aufgerüttelt als auch aus seiner thörichten Eitelkeit aufgestört, in die es sich verrannt hatte. Alle europäischen Verhältnisse erschienen ihm abgeschmackt. Nun kämpft es selber in Verhältnissen, über welche es früher geringschätzig die Achseln zuckte, und lernt deren Wucht kennen. Eine Vertiefung des Characters steht jedenfalls zu hoffen, wie schwer auch die Wirren sein mögen, die es noch durchzumachen hat.

Grossartig ist, was die Thatkraft des Americaners in so wenigen Decennien seit der Gründung der Republik geschaffen. Es giebt kein Beispiel, welches so schlagend zeigt, was ein Volk in ungehemmter aber doch geordneter Kraft vermag. Dem Engländer, der den Stamm bildet, gebührt das Hauptverdienst, wie sehr auch irisches, deutsches und französisches Blut dazu beigetragen haben, dem Character des Americaners besondere Eigenthümlichkeit zu geben. Irländischem Blut namentlich mag das Fahrige, Hastige, zuzuschreiben sein, welches Bruder Jonathan kennzeichnet vor John Bull. Durchschnittlich ist der Nordamericaner von langer, schlanker, ja dürrer, doch sehniger Gestalt mit scharfen eckigen Gesichtszügen, welche energischen, leidenschaftlichen Character verkünden. Zu Volksspielen hat er so wenig Zeit gehabt wie zu Künsten. Seine Feste waren die politischen Kampftage, deren Ernst, Aufregung und Grossartigkeit bisher noch jede, mehr auf Kunstsinn gerichtete, feineres Gefühl verlangende Belustigung niedergehalten hat — ähnlich wie in Rom, wo z. B. das Drama sich nur kümmerlich entwickeln konnte gegenüber den ewigen Schauspielen und Tragödien, welche die Triumphatoren aufführten mit ihren Legionen und besiegten Königen, denen am Schlusse der Schaustellung wirklich der Kopf abgeschlagen wurde.

Der Deutsche ist gemüthstiefer als jedes andere Volk. Realismus und Idealismus liegen sich nicht in ihm wie im Franzosen gegenüber, sondern sind geeint, nur dass der gesunde Realismus noch immer unter dem Schutt der letzten Jahrhunderte halb verschüttet liegt, gelähmt und zerschlagen ist und der Idealismus deshalb ein unerfreuliches Uebergewicht bekommen hat. Dieses Uebergewicht zeigt sich jetzt schädlich und macht den Deutschen nicht phantastisch sondern träumerisch, nach Aussen unpractisch — ihn, der bis in's 16. Jahrhundert zu den aus-

gelassensten, kecksten Nationen zählte. Der „furor teutonicus“ ist schlafen gegangen und trägt die Nachtmütze des deutschen Michel, des grossen ungeschlachteten Michel, den seine kleinen Zuchtmeister und die Fremden maassregeln. Seine Anlagen machen den Deutschen für alle Künste begabt. Zeigt sich auch das germanische Element mehr nach dem Wesen als nach der Form strebend und demgemäss der deutsche Idealismus geneigter nach Ideen als nach Idealen zu ringen, steht der Deutsche deshalb dem Italiener auch an Formfreudigkeit nach, so besitzt er doch die Kraft, sich über seine eigene Natur zu erheben und sich die Vorzüge Anderer, so auch die Formvollendung anzueignen. Es giebt keine Kunst, in der nicht Deutsche mit jeder anderen Nation wetteifern. Musik, Poesie und bildende Künste, in allen haben die Deutschen Meister ersten Ranges aufzuweisen.

Aber weder Kunstbegabung, noch Wissenschaftlichkeit, weder der Nützlichkeitssinn, der hauptsächlich im Niederdeutschen wurzelt, noch die grössere, phantastischere Beweglichkeit des Süddeutschen — nichts hat den Deutschen vor dem tiefen Volksverfall geschützt, an welchem er noch zu leiden hat und aus welchem er sich mühselig herausarbeiten muss. Seine Vorliebe für Absonderung, die in übergrosser Selbständigkeit ursprünglich ihren Grund hatte, und niemals durch ein andauerndes allgemeines Regiment gebändigt wurde, ist ihm verderblich ausgeschlagen. Nun ist die deutsche Kraft zersplittert, und hat sich bisher in kindischer Verblendung selbst geschadet. Des Deutschen Vorzüge konnten sich unter all' den Nachtheilen, mit welchen er zu kämpfen hatte, nicht frei entfalten. Diese Nation, welche einst die bekannte Welt als Herrin des Schwertes überzog, um die Völker aufzufrischen, wird, nein! ward — so kann man nach den Ereignissen des Jahres 1866 sagen — von den anderen Nationen im besten Falle als dazu bestimmt angesehen, die geduldigen Arbeiter zu liefern und allmälig in sie aufzugehen. Welches fremde Völkchen wagte nicht, sich über die Deutschen als Nation zu erlustigen! Welches grosse Volk achtete uns in politischer Beziehung? Wofür wurden die Deutschen gehalten? Als Auswanderer gut, um ein stetes geduldiges Arbeitstalent mitzubringen und die niederen Arbeiten zu verrichten oder gründlicher den Boden zu cultiviren. Politisch dazu bestimmt, allmälig von den Franzosen und Slaven verschlungen zu werden; von den Italienern angesehen als Halbbarbaren, von den Panslavisten als die pedantischen Schulmeister für die Slaven, als bestimmt, die Rolle der Griechen zu spielen, während die Slaven jetzt die Rolle der Römer hätten. Deutschland ein treffliches Schlachtfeld, wegen seines Wohlstandes zur Ernährung fremder Heere wie geschaffen; seine kleinen Fürsten in der Weise dienend, die der Freiherr von Stein so characteristisch gegen Alexander von Russland aussprach; die grösseren Fürsten geeignet, sich ewig das Widerspiel zu halten und dadurch die Nation in der für andere Völker

Volk eine philisterhafte, durch grübelnde, unverständliche Philosophie und einige unruhige, unpractische Doctrinäre hie und da in Bewegung gesetzte Masse, Musik liebend, rauchend, Biertrinkend, unpractisch, ohne politische Einsicht und Absicht, schwerfällig denkend und noch schwerfälliger beim Handeln — das war das Bild, welches sich die fremden Nationen von den Deutschen im Allgemeinen machten! Und unsere Halbbrüder, die Scandinaven und Engländer gingen wohl in der Gehässigkeit ihres Urtheils voran; Niemand war mehr beeifert, die Scala der deutschen Fehler höhnend herzusagen und auszuschreien. Blut und Eisen, um einen beliebten Ausdruck zu gebrauchen — haben seit der Besitznahme Schleswig-Holsteins einige Aenderung der Ansichten bewirkt. Es ist den anderen Völkeren doch klar geworden, dass in den Deutschen noch etwas mehr steckt. Der so traurige und wieder so glorreiche Krieg von 1866 zeigte das Schauspiel, dass vor dem rein-deutschen Element Preussens jenes Heer Oesterreichs, welches mit Ostentation das slavo-ungarische Element vertreten sollte, im ersten Anlauf zu Boden geworfen wurde, während das österreichische Heer der deutschen Führung die Italiener schlägt und sein deutscher Flottenführer siegend die feindliche Uebermacht in ihren Hafen zurückwirft. Aus dem Hauptfehler der Deutschen, Zersplitterung, Vereinzelung sind die meisten anderen hervorgegangen; Einheit ist vor der Hand seine Hauptaufgabe. Sie verlangt Unterordnung, eine Tugend, die dem Deutschen nie besonders eigen gewesen ist auf politischem Gebiete und gelernt werden muss. Durch die staatliche Zersplitterung ist uns das früher kräftige Selbstbewusstsein als Volk abhanden gekommen; in der Beschränktheit der Zustände seit dem 30jährigen Kriege ging der freie, weitere Blick und der Sinn für die Selbsthülfe verloren; auch das rege Freiheitsgefühl musste zum Particularismus, zum krähwinkligen Schlagbaumstolz verknöchern. Rüstiger, freierer Sinn, nicht im Reden, sondern im Handeln zu bewähren, und Unterordnung unter das Allgemeine, die Freiheit in der Ordnung, welche auch für das schöne Staatsleben, wie für die Kunst gilt — das ist es, wonach die Deutschen besonders zu streben haben. Dass Concentration uns schaden werde ist Thorheit zu befürchten. Der deutsche, wie der germanische Stamm überhaupt, hat so viel Eigenleben und Sondertrieb, dass es ihm immer gut ist, Fühlung mit dem centralisirenden Princip zu behalten, wie anderer Seits dem Franzosen mehr Decentralisation nützen würde. Eine energische Hand fasse Deutschland zusammen, gebe ihm einen Mittelpunkt, gebe ihm ein Ziel und damit Freudigkeit und Selbstgefühl zurück und man wird Wunder sehen. Hat man sie doch gesehen, wenn ein solcher Mann auch nur für Theile Deutschlands sich fand — ein grosser Churfürst, Friedrich der Zweite, jetzt unter Wilhelm I. von Preussen ein Bismarck. Lächerlich ist das Gerede unserer freundlichen Nach-



baren und vieler Weisen im Lande, dass die Deutschen sich der Politik enthalten und getrennt bleiben müssten, um sich ganz den Wissenschaften und den Künsten zu widmen, für welche die bisherigen kleinstaatlichen Verhältnisse den besten Boden böten. Den Künsten! Als ob nicht ein gesundes politisches Leben, ein kräftiges Volkstreiben vorhergehen müsste, damit das wahrhaft Schöne natürlich daraus erwachse und sich, wie nothwendig, zum Nützlichen geselle, als ob ein politisches Castratenthum die wahre Höhe künstlerischer Bildung geben könne. Den Wissenschaften! Hat man je gehört, dass ein kräftiges stolzes Volk schlechtere Gelehrte und geringere Erfolge in der Wissenschaft erzielt hat als ein schwaches, krummrückiges, stubenhockendes? Es ist Narrethei oder Schlimmeres, dem deutschen Volk ein gesundes politisches Leben als schädlich vorzustellen; es ist verkehrt, wenn Deutsche sich mit ihrem sentimentalen Idealismus begnügen und vergessen, dass ihre Vorfahren auch im gesunden Realismus gross gewesen sind. Das Dauerndste und Bedeutendste ist immer durch ihn erreicht worden. Seid Realisten! sollte man den Deutschen fortwährend zurufen. Denn an Idealismus tragen sie augenblicklich noch mehr als zu viel. Freilich keine Nachäffer des Realismus der Franzosen, der den Deutschen fremd und kalt erscheint! sie sollten sich vielmehr auf die Zeiten besinnen, wo sie von der Elbe bis nach Russland hinein colonisirten, wo die Hansa die nordischen Meere beherrschte, wo Dithmarser und Schweizer Bauern oftmals Könige mit blutigen Köpfen heimschickten, wo die süddeutschen Städte blühten, wo der niederdeutsche Holländer die Meere beherrschte. Wo ein practischeres Studium, als solche alten Erinnerungen nöthig ist, da sollte man für den Deutschen eine dreijährige Wanderschaft einführen, wie früher für den Handwerker gesetzlich war. Diese Wanderschaft aber müsste nach England oder America gehen, um wieder weiteren Blick und einen Begriff von Selbständigkeit zu gewinnen, die über dem Hocken der Nation innerhalb ihrer Grenzen und Grenzchen verloren gegangen sind.

Das Volksleben der Deutschen war fast überall gänzlich herabgekommen, wenige Gebirgsdistricte ausgenommen, wie z. B. in Baiern, Tirol, dann in der Schweiz, die auch sonst wegen ihrer politischen Lage eine Ausnahmsstellung einnimmt. Sonst gab es kaum ein Volksfest, kaum ein Vergnügen mehr, daran Alle gemeinsamen Antheil genommen hätten. Diese Oede stammte noch her aus dem 30jährigen Krieg; die unsinnigen Hoffeste des vorigen Jahrhunderts mit ihren Paraden, Lustlagern, Feuerwerken, Maskeraden und sonstigen französischen Grimassen hatten nichts verbessert, sondern die Lage noch verschlechtert, indem sie den Volkssinn gänzlich niedertraten und ein eigenes Erheben verhinderten. Schweigendes, höchstens applandirendes Zuschauen und ein Volksfest, wie es dem Germanen gefällt, sind so verschiedene Dinge wie Schwarz und Weiss ... So setzte sich das

Volk in die Trinkstuben. Trinken, Kannegiessern und die zerbrechliche Tabakspfeife wurden nun allein die Erholung. (Die Tabakspfeife von Thon und Porcellan kann allein schon den, der sie viel benutzt, unbeholfen und steif in den Bewegungen machen. Die lange Thonpfeife, die früher gebräuchlich war, ist ohne Pedanterie gar nicht denkbar; Holland und Niederdeutschland kann dafür angeführt werden. Die Cigarre, die jetzt die Pfeife verdrängt, macht durch die Leichtigkeit und Sorglosigkeit, mit der man sie handhabt, eine bedeutende Aenderung im äusseren Wesen.) Reden hörte der Deutsche in diesen Zeiten nur noch auf der Kanzel; auch sein eigenes engeres gesellschaftliches Leben war ihm abhanden gekommen und damit die Bedeutung des Wortes erstickt. Die Zünfte waren verkommen; was half darin die Rede, seitdem das Rescript von Oben und der Polizeibefehl Alles bestimmte.

Aus dieser Verschlammung des Lebens rissen den Deutschen die Bewegungen der Sturm- und Drangperiode, dann die Napoleonischen Kriege. Deren Stürme durchtobten Deutschland. Alle die morschen Schranken, die das Stagniren begünstigten, fielen übereinander. Eine trostlose Zeit riss den Bürger von seiner Bierbank und aus seinen Philistergeschichten, aus der schafmüthigen Geduld, womit er Alles über sich ergehen liess. Geld und Gut ging dahin; der Rest der Ehre ward mit Füssen getreten . . . Nun ging eine Wandlung vor sich. Das Seufzen und Aechzen ward zum Knirschen; die schwere Faust ballte sich im Grimm, das Auge funkelte endlich einmal wieder vor Zorn — da brachen die Freiheitskriege los. Nun ward der Mann wieder Mann; er schlug auf den Feind, der ihn mit Füssen trat — ein so einfaches Mittel für einen Starken, sich einen nicht Stärkeren oder gar Schwächeren vom Leibe zu halten, dass es lächerlich erscheint, wenn man es anführt.

Seit der Zeit, wo das Volk sich erhob und Wehr und Waffen ergriff, datirt ein Umschwung im Leben des Deutschen, auch in seinem äusserlichen. Das durch Gutsmuths angeregte Turnen kam unter Jahn zur Geltung. Die Einrichtung der Landwehr machte den Mann wieder waffenkundig. Seit der allgemeinen Wehrpflicht in Preussen ist der Soldat nicht mehr Kriegsknecht, was er früher war. Das hat auch auf andere Gebiete zurückgewirkt und den Deutschen überall wieder freudiger auf den ihm angeborenen kriegerischen Sinn zurückgeführt. Soviel man gehofft, ward freilich in den Freiheitskriegen für das Volksleben nicht erreicht. Deutschland hatte sich nicht allein freigemacht und fühlte darum den Druck seiner Helfer, die seine Grösse mit so scheelen Augen betrachten, wie sie seine in der Hand des Siegers gesammelte Kraft demselben nicht hatten überlassen können.

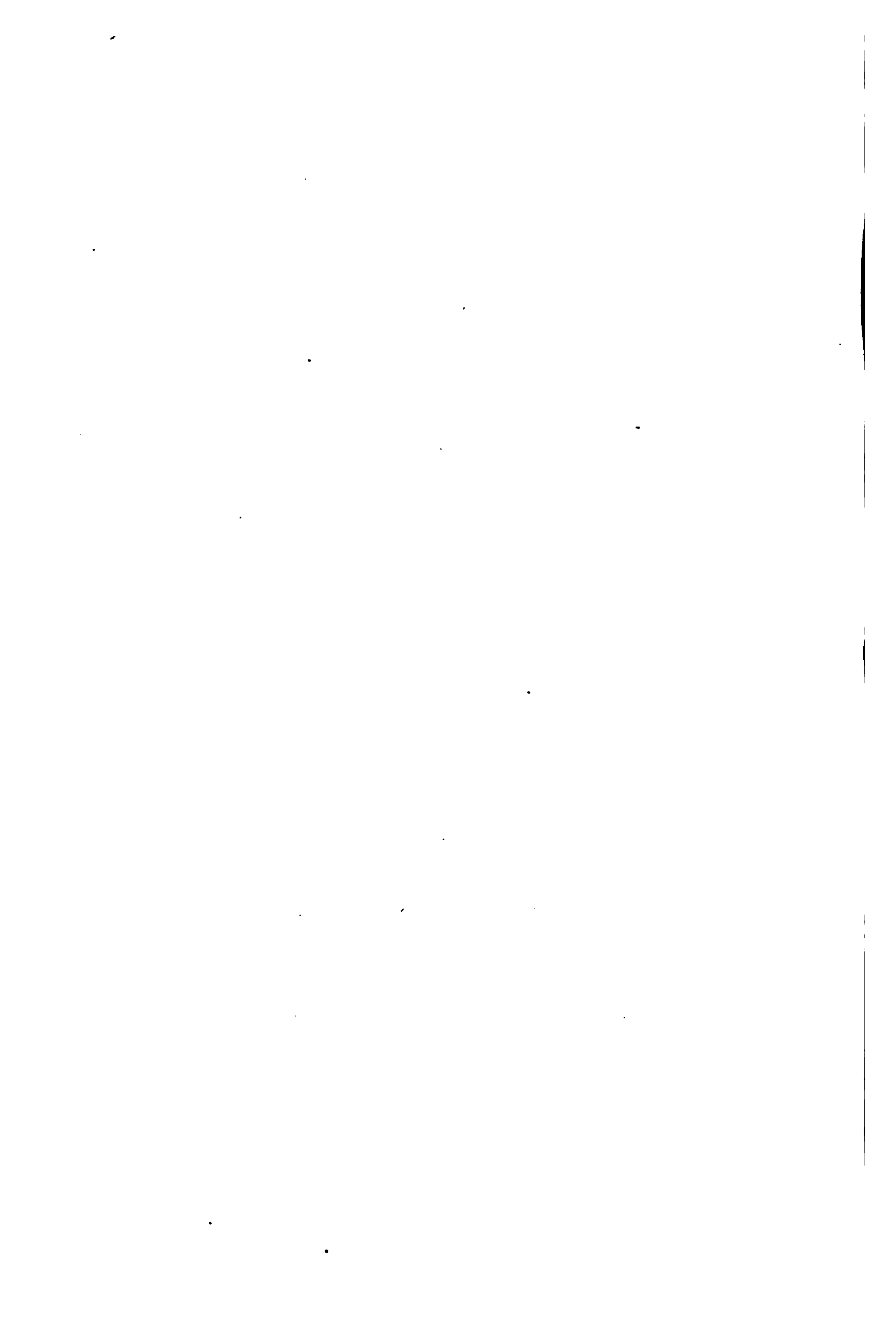
Das Volk hatte demnach sich selbst weiter emporzubringen. Und es hat dies stetig gethan, wie viele Rückläufe auch dabei vorgekommen

sind. Im ästhetischen Leben waren die Mittel Volksfeste und Turnen. In Gesellschaften begann es sich selbst zu leiten und sich auch in der Masse als Einheit zu fühlen. In grossen Zusammenkünften der verschiedenen Fachmänner, in Sänger-, Turn-, jetzt auch in grossen Schützenfesten, sodann natürlich in den politischen Bewegungen bekam es Gefühl für freie Ordnung, Achtung vor sich selbst. Das freie Wort begann neben dem gedruckten Geltung zu gewinnen, und wenn es auch sehr viel in Phrasen sich ergoss, wenn auch gerade in den letztvergangenen Jahren im oft gehaltlosen Festtaumel man häufig in's Extrem fiel, so fand sich doch auch eine tüchtige Beredsamkeit, die mehr und mehr eine leere Declamation schlägt, und durch Volksvertretung und Schwurgerichte stets fortgebildet wird. Seitdem hat ein falscher Kunstenthusiasmus, der sich hauptsächlich auf Bühneneffecte stürzte, nachgelassen. — Auf das Ringen im Gebiete der Künste kann ich hier nicht eingehen und will nur auf die Anstrengungen hinweisen, die hier von der Romantik, dort von einer französisch-realistischen Schule gemacht worden sind, bis denn jetzt die Hoffnung vorhanden ist, dass eine gesunde deutsche Richtung eingeschlagen wird.

Noch immer lasten auf dem Deutschen die politischen Verhältnisse, noch immer hat er zu viel das eine Auge auf dieses Volk, das andere auf jenes gerichtet und will von ihnen weniger lernen als nachmachen, was ihm gefällt. In den meisten Aeusserlichkeiten hat er darum wenig eigenthümliches Gepräge, so in Kleidung, Form der Geräthe u. s. w. Die Schmähungen, welche Fremde, namentlich Engländer, über Deutschland ergossen haben, sind eine gute bittere Medicin für die Deutschen, sich auf sich selbst zu besinnen. Gelingt das jetzt begonnene Einheitswerk und es muss gelingen, dann wird für unser ganzes ästhetisches Leben eine neue Zeit beginnen. Dann erst werden Andere, werden wir selbst erst recht erkennen können, wie viel Gutes, wie viel Schönes in der deutschen Nation liegt. Unterdrückt selbst zeigte sie sich von hoher Bedeutung. Wie erst, wenn sie in Würde und Selbstachtung anderen Nationen gleich steht!

Von Statur ist der Deutsche hoch und in seinen meisten Stämmen kräftig. Die Schönheit des Volks ist namentlich beim Landvolk vielfach durch einen stumpfen und gedrückten Zug verkümmert. Der scharfe Schnitt der Lippen und ein festes Kinn, das den Engländer gewöhnlich kennzeichnet, fehlt meistens, weil die persönliche Energie fehlt und sich also auch nicht aussprechen kann. Das alte Erbtheil des Muthes hat sich noch immer erhalten. Der deutsche Muth ist weder der französische Hahnenmuth, der bis zum letzten Augenblick der Aufregung ficht und siegreich noch im Sterben kräht, besiegt aber läuft, noch der englische Bulldoggenmuth, der sich festbeisst und nicht mehr auslässt; er ist weniger renommistisch als der eine, und weniger blind als der andere. Sein Loblied zu singen ist nicht nöthig.

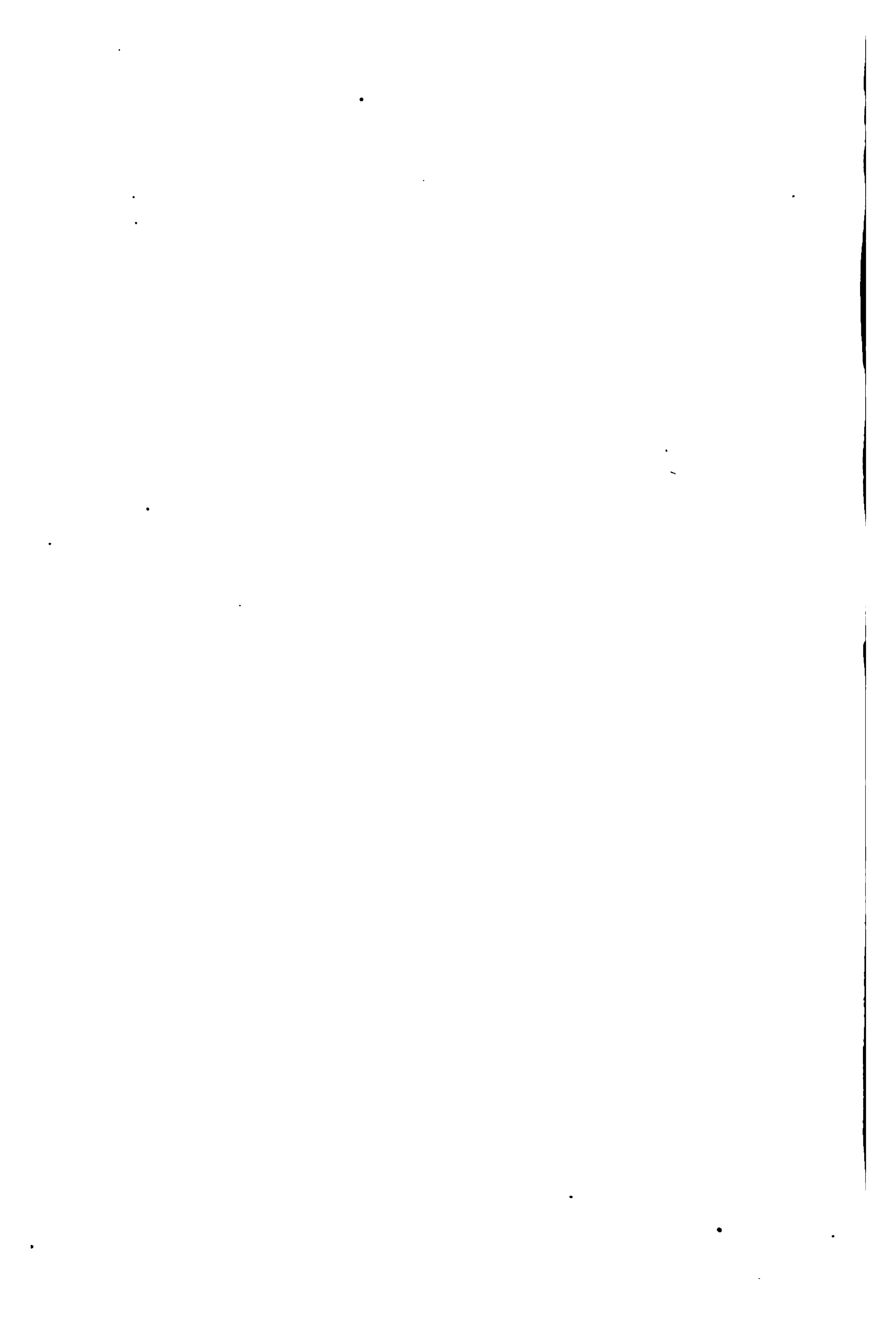
Noch ein Mal: der Deutsche bietet in seinen Anlagen die glücklichste Mischung dar, wie für das Schöne, so auch für das Gute und Wahre. Möge es ihm gelingen, seine Fehler, die die Geschichte lehrt, zu überwinden! So schwer dieser Kampf mit sich selbst und mit allen äusseren Feinden sein mag — das Volk wird hoffentlich nicht verzagen und sich den Standpunkt erringen, der ihm in jeder Hinsicht unter den anderen Nationen und vor sich selber gebührt.



III.

Die Kunst.





1.

Der schöpferische Trieb. Die Kunst. Die Künste.

Wir nannten den Menschen ein Wesen, in welchem die Schöpfung, der wir angehören, ihre höchsten Kräfte zusammengefasst hat, um es frei von sich abzulösen. Sie hat den Menschen als eine kleine Welt sich selbst entgegengesetzt, dass er gleichsam ihr Auge, ihr Spiegel werde; sie hat ihn ausgerüstet mit der Kraft, die Schöpfung zu begreifen; sie hat ihn begabt mit der Freiheit des Willens, ohne die kein rechtes Erkennen, kein Prüfen möglich wäre, so dass er dem alles Andere beherrschenden Zwange entrissen ist und sich sogar zur Natur in Gegensatz stellen und ihr zuwider handeln kann; sie hat ihn ferner ausgerüstet mit dem Triebe in menschlicher Weise die Schöpfung zu wiederholen, schöpferisch zu sein, frei zu schaffen.

Es lebt der Mensch auf Erden, vernunftbegabt, erkennend, untersuchend, fähig die Ordnung des Kleinsten und in Raum und Zeit fast Verschwindenden zu erfassen und in die Weiten der Milchstrassen und Nebelflecken des Himmels dringend, in den Strahlen der Sonne, in den Bahnen der Gestirne, in kreisenden Doppelsternen und wieder im Entfalten des dem unbewaffneten Auge vielleicht unsichtbaren Geschöpfes die Gesetze der Natur erkennend, fähig, sich selber zu erforschen und den Gesetzen des Geistes nachzuspüren, der so wunderbar in ihm waltet. Sein Geist hat diese Kraft; er nennt ihn den lebendigen Odem Gottes, den lebendigen Hauch der Gottheit.

Der Mensch ist frei. Kein strenger Zwang beherrscht ihn, wie er die unorganische Natur unbedingt fesselt. Auch kein Instinct bändigt und leitet ihn in der Art, wie er es beim Thiere wahrnimmt. Wohl steht noch ein thierisches Theil in dessen Bann, aber darüber waltet die Vernunft. Sie muss prüfen, wählen. Wo es Wahl gilt, da ist ein Besseres, ein Schlechteres. Recht und Unrecht ist überall zu erkennen und zu scheiden. Dem Guten ist zu folgen. Durch Zwiespalt und Kampf muss sich der Mensch emporringen; wo er seiner besseren Stimme nicht folgt, zerfällt er in sich und hat das Gefühl der Sünde. So hat er seinen

hohen Standpunkt zu verdienen und zu erkämpfen. So erhaben über andere Geschöpfe er dasteht, so schwierig auch, mit diesen verglichen, seine Stellung.

Sucht der Menschengeist im Erkennen nach dem Ruhepunkte, nach dem die Mannigfaltigkeit entwirrenden einheitlichen Gesetze, sucht er bei seinem Handeln nach dem Guten, um sein geistiges Wesen beruhigt zu wissen, so sucht er in der Welt der Erscheinungen nach der Form, welche die wahre, ihn harmonisch befriedigende Ordnung und Gesetzmässigkeit zeigt. In ihr findet er ästhetisch den Ruhepunkt in der durcheinanderwogenden, überwältigenden Mannigfaltigkeit. Diese Form ist die Schönheit.

Die Darstellung des Schönen in freiem Schaffen erstrebt die Kunst. Ihr Ziel ist Harmonie. Ihr Weg dahin ist Suchen, Mühen, ein Weg, wie der nach dem Wahren und Guten, schwierig, einem ewig höher erscheinenden Ziele entgegen führend, aber bei allem Ringen beglückend, ja nothwendig, um der vollen Würde der Menschheit sich zu erfreuen.

Aber das Ergreifen der schönen Erscheinung und sein Gestaltentrieb ist nichts bloss Aeusserliches, nur auf der Oberfläche der Dinge sich Bewegendes. Wer nach der Schönheit strebt, muss, wenn sie ihm nicht der Zufall entgegentragen sollte wie dem Unweisen eine Wahrheit, in das Wesen des Gegenstandes sich versenken. Der Geist ist der Schaffer. Er versetzt sich in das Object. Er durchdringt es bis zum innersten Kerne, aus diesem heraus sich wieder durch alle Formen ergiessend und sie erfüllend. Dies Object kann ein einzelnes sein, aber auch hier schon muss er aus der Vielheit der Gattung das Allen Gemeinsame heraussuchen und ausscheiden, um die Norm für das Einzelne zu gewinnen, und muss das Ganze wie das Einzelne erkennen. Nicht die Maske, nicht die Schaale der Erscheinungen ist es, die zu erfassen sein Ziel bildet, sondern das ewig quellende Leben, wie es in den Erscheinungen begränzt ist und gegenständlich, wahrnehmbar wird. Aber er kann auch eine Summe von Erscheinungen, einen Weltabschnitt so gut wie das einzelne Object ergreifen und schöpferisch nachbilden, die Räthsel entschleiernd, die für den gewöhnlichen Blick darin walten, den Zufall lösend, die Harmonie zeigend, die allein die zagende Seele zu befriedigen vermag.

Freilich der Weg ist lang, den die Menschheit zurückzulegen hat, ehe ein Shakespeare auf den Gipfel kommt, von dessen Höhe er einen solchen Blick gewinnt. Wir sind Geschöpfe der zeitlichen Entwickelung; erst viele Menschengeschlechter geben Stufen, auf welchen andere sich höher erheben. Jahrtausende sind vergangen, ehe der Mensch Ideale erschaffen, darin er mit seligem, reinem Entzücken die Schönheit verkörpert sah und ehe er die Welt der Erscheinungen bewältigte, wie ein Homer, Aeschylus, Sophokles, Shakespeare.

Gering sind die Anfänge. Wie schon Thiere an Bewegung, dann an ihren Stimmen wohl sich erfreuen, wie manche das Glänzende lieben, wie sie sich Schlupfwinkel suchen und erbauen, so der Mensch. Glänzendes, Farbiges, Glitzerndes erfreut ihn; wie der Rabe den goldenen Ring in sein Nest, so trägt er es in seine Hütte. Aber ein unstätes Leben lässt ihn hierhin und dorthin schweifen; so nimmt er seinen Schmuck mit sich; mit Federn, Muscheln, Perlen, mit glänzendem Metall, wie mit Farben schmückt er sich, dann die ihn stets begleitenden Waffen; oder er heftet sein Entzücken an das Bastkleid oder das Fell, womit er seine Blössen deckt. Die Andenken seiner Siege über die gefährlichen Feinde in der Thierwelt oder über den erschlagenen Feind kommen hinzu. Kraft und List ist seine höchste Tugend. Die Hauer des Ebers, die Krallen des Bären, die Haarbüscheln der Erschlagenen, der Schwanz des Fuchses und die Federn der flüchtigsten Vögel müssen sie verkünden. Leidenschaft der Liebe oder des Hasses begleitet ihn und befeuert sein Thun, seine Gedanken und ihren Ausdruck. Die Lyrik ward aus ihr mit der ersten Sehnsucht der Liebe geboren. Die Gluth des Herzens lässt die poetische Sprache so natürlich zum Gesang anschwellen, wie den Singvogel seine Stimme zu erheben die Natur treibt. Schallender Klang, das Klappen der Hände, das Gedröhn des Schildes, das Schrillen der Pfeife begleitet früh die wilde oder fröhliche Aufregung, die dann die laute Pauke und die Flöte und Lyra findet, während das Hüpfen der Jugend zum Reigen und der wilde Triumphsprung über den erschlagenen Feind mit dem Jauchzen und dem Schwenken der Waffen zum Kriegstanze wird. Vielleicht ist dann schon die feste Wohnung gewählt und Baumstamm und Stein sorgsamer bearbeitet. Was ihm gefällt und tragbar ist, schleppt er hieher; aber sei es, dass es unmöglich war, dasselbe zu gewinnen, oder dass er unstät wandert, Vieles steht vor seinen Blicken, das er nicht mit sich führen kann, um sich daran zu erfreuen. Doch seine Phantasie ist kräftig, sobald sie einen Anknüpfungspunkt hat; ein einziges Zeichen, daran sie sich halten kann und der Gegenstand, an den es erinnert, scheint ihm lebendig gegenwärtig. Das Kind sieht den Reiter auf dem Rosse; die Beine umschenkeln den Rücken desselben; da überschreitet es eine Gerte und die Gerte ist nun Ross. Seine jugendfrische Phantasie hat genug Anhaltspunkte, um aus dem Unscheinbarsten sich das Lebendige vorzuzaubern. Wohl mag es dabei nachahmen. Eine Kreisform mit zwei Strichen darunter und zwei Strichen seitwärts, die sich in mehrere kleinere Striche verzweigen, ist ihm ein Mensch; da ist Kopf, sind Beine, Arme, Hände; damit hat es Alles gesagt; es hat copirt; denn Sprechen und Essen und Gehen und Fassen und Schlagen sind ja deutlich ausgedrückt. Aber ein solcher Aufwand von Nachahmung ist ihm gar nicht nöthig. Es hat von einem König und einer Prinzessin gehört und nun ist ihm ein glänzender Stein König und eine

Glasperle wird die allerschönste Königin. Da liegt ein schwarzer Kiesel und das ist der böse Zauberer und dort findet es eine zerbrochene Nadel und das ist die garstige Hexe, welche die gute Prinzessin tödten will. Wie das Kind, so kindliche Völker. — Wie der Mensch das Stampfen des Jubels durch den ihm angeborenen Tact zum Rhythmus des Tanzes führt, wie er das Jauchzen anschwellen und abtönen lässt und bald auch die freieste schaffende Kraft der Phantasie, die Dichtung in Maasse bringt, vielleicht zumeist dem Klange des Instrumentes folgend, mit dem er das Wort zu begleiten gelernt hat, so nun hat sein Auge schnell die Regelmässigkeit prüfen gelernt, die Symmetrie erschaut, Verhältnisse entdeckt, sich an dem bunten Spiel bewegter Linien erfreut und die Hand hat gelernt, auszuführen, was das Auge schaut; so hat er überhaupt die Formen mehr und mehr begriffen, hat gesehen, was fehlt, wenn er ein Abbild geschaffen hat und hat ergänzt, mehr und mehr dem Vorbild sich nähernd. Im Schmuck, in Geräthen, dann bauend und nachbildend, hat er ebenso wie singend, dichtend, musicirend, tanzend den ihm angeborenen Trieb zum Schönen Ausdruck zu geben verstanden.

Und mit Vorliebe hat sich seine Thätigkeit gerade auf die Erscheinung gewandt. Denn noch ist es ihm schwer, abstracte Begriffe festzuhalten. Er lebt noch in Anschauungen; eifrig sucht er dem Gedanken eine äussere Gestalt, eine Form zu geben, dass er ihn behalte.

Wo ihn die Natur zur festen Siedelung führt und er mehr und mehr zum Bauen eines Wohnortes hingedrängt wird, da wird er gern mit wahrer Leidenschaft sich auf die unorganische Natur stürzen, um an dieser seine Kenntnisse und seine Kraft auszulassen. Denn sie vermag er sehr schnell in ihren Hauptgesetzen zu erfassen; mit ihr kann er sicher hantieren; da kann er messend seinem inneren Trieb nach Ordnung genügen. Die statischen und mathematischen Principien hat er gefunden. Er weiss, wann ein Körper fällt, wann er steht; er sieht, wie er ihn stützen kann; er findet die Richtschnur — Pythagoras kann bei Entdeckung seines Satzes kein höheres Entzücken gefühlt haben, als der Mensch, der zuerst das Lineal anlegte und durch Drehung den Kreis entstehen sah! Wir finden jetzt andere Gesetze und verweilen in ihrer Ausübung mit Leidenschaft; so vermögen wir es kaum zu ahnen, welcher Stolz die Herzen der Menschen geschwellt hat, als sie den behauenen Stein auf den behauenen Stein setzten, dass er nicht fallen konnte und Alles mathematische Ordnung zeigte. Meint man, dass sonst Pyramiden gebaut wären? Könnten sie uns sonst so ergreifen, wenn nicht in ihnen Denkmäler des Geistes ständen, der die Natur zu ordnen gelernt hat?

So ergriff er die Körperwelt; aber auch der Ton hat das Ohr des Menschen empfindlich getroffen. Zwei Töne schrillten durch einander und sie thaten weh. Zwei andere klangen und das war eine wunder-

bare Vereinigung; der Mensch konnte nicht genug lauschen. Da suchte er sie wieder; da horchte er, da klang die Saite fein, wenn sie kurz und dünn war, dumpf und tief, wenn lang und stark. Da griff er sie, wie er die Töne hervorlocken wollte und er stimmte das Instrument nach dem Verlangen seines Ohres. Melodie und Harmonie fand er — Melodie und Harmonie, die wunderbaren Klänge, die selbst dem Hades den Schatten zurückzufordern stark genug geglaubt wurden, mit denen Orpheus die wilden Thiere zähmte und die Felsen bewegte, dass sie sich aufschichteten nach seinem Willen.

Aber rastlos drang der Mensch tiefer. Als der Bau des Unorganischen ihm leicht geworden, da begann er, immer noch im festen Anschluss an das greifbare Material, das Organische zu betrachten. Er staunte nicht mehr über den Schmuck, den er sich geschaffen und mit dem er sich und seine Wohnung schmückte, über die graden Blöcke, die er zugehauen, über die Massen, die er auf einander gethürmt, sondern die eigene Gestalt und das Thier, was er bis dahin nur benutzt, sah er mit Erstaunen. Sich selbst zumeist. Dort war der Baumstamm, lag der Thon, lag der Stein, den er schon zu bearbeiten gelernt. Bald waren ihm die groben Formen des Leibes geläufig nachzubilden. Aber auch das feine Spiel der Linien entging ihm dann nicht mehr. Nun bildete er Thiere und Menschen, das Einzelwesen erfassend und nachschaffend, so dass es verkörpert vor ihm stand. Die Freiheit der Form war gewonnen. Aber noch fehlte ihm die reiche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, wie sie seinen Blicken sich farbig und im bunten Nebeneinander zeigen. Wohl hatte er schon versucht, auch sie zu fassen; aber der Stoff, den er noch nicht gewagt hatte zu verlassen, hatte ihn gebunden. Jetzt that er auch diesen Schritt. Malend bezwang er auch den Schein, die ganze Schöpfung so für die Kunst ergreifend, bis er Wald und Feld, Gebirge und Meere zu bannen wusste. Diese Stufe der Kunst ward erst vor Kurzem, vor wenigen Jahrhunderten von der Menschheit erklommen.

Der Künstlertrieb hatte indess nicht gefeiert, der die Dichtung noch unter den Zelten, in Höhlen und Hütten gelehrt. Je weiter dem Menschen die Welt sich aufthat, desto feuriger strömten die Worte des Dichters; Erscheinungen besingend und tiefen Gefühlen der bewegten Seele Ausdruck verleihend. Die Lyrik, das Epos entzückten; das Drama ward geschaffen. Ueber die Erscheinungsfreude hinaus hat sich bald der Geist forschend den tiefer liegenden Gesetzen zugewandt, die er nur mit dem Verstande erfassen konnte.

Aber nicht blos als todten Stoff hat der Mensch die Natur ergriffen, um daraus das Schöne erstehen zu lassen; die lebendige hat er erfasst; eindringend in ihre Ordnung wehrt er dem Zufall und feindlichen Gewalten, ihren Gestaltungen Schaden zuzufügen; das zu Dürftige nährt er, dem zu Ueppigen wehrt er; dann auch in stäter Bildung

durch wohlgeleitete Zucht die Bildungen verschönend. So pflegt er die lebendige Pflanze und erfreut sich ihrer in Anpflanzungen, die er, noch umgeben von übermächtiger Willkür der Natur, gerne durch mathematische Ordnung hervorhebt. Er baut sich den Garten, nicht bloss zum Nutzen, sondern auch zum Schmucke; dann aber wählt er und bildet auch das Thier aus, das er sich zum Genossen und Diener gemacht hat. Und nicht vergisst er sich selbst. Nicht zum Kampfe allein, auch der Schönheit, des edlen Anstandes wegen, lernt er seinen Körper pflegen und üben und durch das richtige Maass von Arbeit und Ruhe, von beschwerlicher Kraftanstrengung und leichtem Spiel die Formen gewinnen, die ihm schön dünken. Nur durch Weisheit und sittliche Kraft und Tugend kann das Menschengeschlecht eine solche Stufe der Schönheit gewinnen. Sie wird weder von der Thorheit gefunden, noch durch Müssigkeit errungen. Volle Schönheit verkündet Harmonie der menschlichen Kräfte.

Den Inbegriff aller höheren Erkenntniss und seiner Vermuthungen, die höchste Einheit, die er im Wirken der Kräfte zu gewahren vermag, fasst der Mensch in den Begriff der Gottheit. Die Erkenntniss des Schönen, wie des Wahren und des Guten vereinigt sich ihm als etwas Göttliches. Will er dieses verehren, so giebt es für ihn im Gebiet der sinnlichen Welt nichts Höheres, als die gefundene Ordnung des Schönen. So gehen ihm Kunst und Religion in einander über, wie ihm auf diesen Stufen auch die Wahrheit nichts Anderes ist, als Religion, die er durch Phantasie zurundet und harmonisch zu machen sucht.

Späteren Zeiten zerreisst freilich diese harmonische Verknüpfung des Schönen, Guten und Wahren, und weit laufen wohl die Wege auseinander, ehe sie sich einander wieder nähern.

Die echte Kunst sucht darum in dem Reich der Erscheinungen dasselbe, wonach die Philosophie und die Ethik auf ihren Gebieten trachten.

Ganz einfach und im trockenen Umriss nach der Sinnenthätigkeit urtheilend können wir sagen: der Mensch übt die Kunst, sie auf das Auge berechnend. Das von ihm für dieses Geschaffene giebt ein Bild; es ist die sogenannte bildende Kunst. Dann für den Sinn des Gehörs übt er die Musik. Das Reich der Erscheinungen, wie sie im Geiste, gedankenhaft aus Erinnerung und als Ausdruck der Gefühle sich gestalten, ausgedrückt und verkündigt durch die Sprache, giebt die Poesie.

Da nun aber Viele das Eintheilungsprincip mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit üben, hier aber kein Raum ist, um jenes Hervorströmen der Künste aus dem allgemeinen Schönheitstriebe ausführlicher zu erklären, als durch den Hinweis auf das im allgemeinen Theil Gesagte und auf die spätere Behandlung der einzelnen Künste, sowie auf die gleich folgende Betrachtung des künstlerischen Geistes, so will ich

noch verschiedene Eintheilungen und Erklärungen anführen, ihnen zu genügen. Kant theilt, seine Eintheilung einen Versuch nennend, nach Analogie des Ausdrucks, „dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich, so vollkommen, als möglich ist, d. i. nicht bloss ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach, mitzutheilen. Dieser besteht in dem Worte, der Gebehrdung und dem Tone (Articulation, Gesticulation und Modulation). Nur die Verbindung dieser drei Arten des Ausdrucks macht die vollständige Mittheilung des Sprechenden aus. Denn Gedanke, Anschauung und Empfindung werden dadurch zugleich und vereinigt auf den andern übergetragen. Es giebt also nur dreierlei Arten schöner Künste: die redende, die bildende und die Kunst des Spiels der Empfindungen (als äusserer Sinneneindrücke)." Die redenden Künste bestimmt er als Beredsamkeit und Dichtkunst. Die bildenden Künste sind ihm entweder die der Sinnenwahrheit oder des Sinnenscheines. Die erste heisst Plastik, wozu die Bildhauerkunst und Baukunst gehören, die zweite Malerei, die sich nach eigentlicher Malerei und Lustgärtnerei trennt. Die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen kann in Musik und Farbenkunst eingetheilt werden. Mehrere Künste können sich nun in einem und demselben Objecte verbinden: Beredsamkeit und malerische Darstellung in einem Schauspiele; Poesie mit Musik im Gesange, mit malerischer Darstellung dieser in einer Oper; das Spiel der Empfindungen in einer Musik mit dem Spiel der Gestalten im Tanz u. s. w. So Kant, ausdrücklich jedoch solche Eintheilung nicht für eine beabsichtigte Theorie, sondern für einen Versuch erklärend. Krug lässt die Kunst in tonische, plastische und mimische Künste zerfallen. K. Ch. Fr. Krause scheidet in schöne Kunst und nützliche Kunst; die Darstellung wird bewirkt durch die Zeichenwelt der Sprache in der vorzugsweise so genannten Poesie, oder in der reinen Welt blosser Töne in der schönen Kunst der Musik, oder in bleibenden Gestalten für's Auge in der plastischen Kunst und in der Malerei, oder durch werdende Bewegungen und Gebehrdungen in der Mimik, oder durch vereinte schöne, im Leben wirkende Thätigkeit, in der dramatischen Kunst. Dann soll aber auch das ganze Leben eine schöne Kunst sein; diese bildet die schöne Lebenskunst. Hegel theilt nach Gesicht, Gehör und Vorstellung. Sodann unterscheidet er die Kunst als symbolische, classische und romantische. Bei Herbartianern finden wir nach Wort, Ton und Bild geschieden. Vischer theilt in subjective, objective und subjectiv-objective Kunst. Zeising unterscheidet die Kunst der Töne, der Bilder und der Mimik. Mor. Carrière „erblickt in der Kunst der Darstellung der Wahrheit des Wirklichen die Verklärung der Natur und die sinnenfällige Offenbarung des Geistes; so muss auch das ganze innere wie äussere Sein, so muss die Welt so gut, wie das Reich des Geistes von ihr umfasst werden. Nun breitet aber die Natur in den Formen von Raum und Zeit ihr Wesen aus und der Geist vermittelt die

äussere Anschauung und die innere Empfindung im Selbstbewusstsein. Die Kunst muss also einmal die Dinge in ihrem räumlichen Nebeneinanderbestehen, sie muss das Nacheinander in der Zeitfolge und das in Raum und Zeit sich entfaltende Wesen ergreifen und sie muss ebenso die Anschauungsbilder der Seele, ihre eigene Innerlichkeit in ihrem Werden, wie sie das Gefühl erfasst, wie sie als Gemüthsbewegung sich kund giebt, endlich ihre Gedanken auffassen. Da aber Natur und Geist für einander da sind und in der Schönheit gerade der Ausdruck ihrer Harmonie erkannt wurde, so entsprechen auch beide Regionen, und wir gewinnen eine Dreiheit von Künsten: die Offenbarung geistiger Anschauungen durch die Gestaltung der Materie im Raum, oder die bildende Kunst, die Offenbarung des geistigen und natürlichen Lebens im Flusse seiner Entwickelung durch die Töne und ihre rhythmisch-melodische Folge in der Zeit, oder die Musik, die Offenbarung des lebendigen Wesens der Dinge und der Gedanken des Selbstbewusstseins durch das Wort oder die Poesie."

Durchschnittlich finden wir bei der bildenden Kunst die Drei-Theilung in Architectur, Plastik, Malerei, bei der Poesie in Lyrik, Epik und Drama; die Musik wird getheilt in Vocalmusik, Instrumentalmusik und Vereinigung beider.

Ohne mich hier darauf einzulassen, ob eine solche Neun-Theilung erschöpfend sei, will ich, um ihre Uebersichtlichkeit und damit ihre practischen Vorzüge gegen andere Theilungen in's Licht zu setzen, eine ältere anführen. Steinbart in seinen Grundbegriffen zur Philosophie über den Geschmack (1785) bringt zur Beförderung einer allgemeinen vorläufigen Uebersicht des Schönen folgende tabellarische Classificirung: Die erste Hauptclasse enthält die schönen Künste, die sich zu ihrer Darstellung nur Mittel von einerlei Art bedienen. Dahin gehören I. diejenigen Künste, welche körperliche Gegenstände für's Auge darstellen oder bezeichnen. a. Die bildenden Künste, zerfallend in Plastik, Stuckaturkunst, Bossirkunst, Schnitzkunst, Bildhauerkunst in engster Bedeutung (mit Hülfe des Hammers meisseln), Drehkunst und Schleifkunst, Steinschneidekunst, Stempelschneidekunst, Giesskunst. b. Zeichnende Künste: die Zeichnenkunst in engerer Bedeutung, die Malerkunst, die mosaische (musivische) Kunst, Kupferstecherkunst, Formschneidekunst, Bildwürker- und Stickerkunst. c. Die ordnenden Künste: Gartenkunst, Baukunst, Bekleidekunst, Meublirkunst. II. diejenigen Künste, welche unkörperliche Gegenstände behandeln. a. Die sich natürlicher Zeichen bedienen: Mimik oder Pantomimenkunst, Tonkunst. b. Die sich willkürlicher Zeichen oder Worte bedienen, die redenden Künste: Wohlredekunst, Beredekunst oder Beredsamkeit, Dichtkunst. Die zweite Hauptclasse der schönen Künste begreift diejenigen unter sich, welche zur Darstellung ihres Zwecks Mittel von mehrerlei Art verbinden und die man daher zusammengesetzte Künste benamen könnte: Gesangskunst,

Tanzkunst, Declamirkunst, die theatralischen Künste. Von allen diesen Künsten verspricht ihr Eintheiler die Regeln und den Gebrauch in's Licht zu setzen. Man sieht, er suchte gründlich zu sein. Man sieht aber auch leicht, wohin eine solche Gründlichkeit führt. Sind 1000 Eintheilungen aufgestellt, so ist immer noch eine 1001. zu finden.

So viel über die Künste.

Woher die Kunst? Was erstrebt sie? Von ihrem Urgrunde ist wenig zu sagen. „Sie weiss nicht, von wannen sie kommt und wohin sie geht." Ihr Drang ist instinctiv wie Essen und Trinken, wie Denken, Wünschen und Wollen. Sie zeigt sich anfangs wie im Ueberdrang ästhetischer Lebensfreude. Der Drang nach dem Schönen ist uns angeboren, das sich zuerst im reinen, zwecklosen Vergnügen dem Menschen anschmeichelt. Der Mensch ist vergnügt und er singt — wie der Vogel, der in den Zweigen wohnet; er ist froh und er tanzt, wie das Füllen, welches auf der Weide lustige Capriolen macht. Er liebt Farben und wenn er solche findet und hat Musse, so beginnt er Etwas anzumalen. So entsteht die Kunst im Spiel. Allmälig freilich wird dieses zum ernstesten Spiel, das sich denken lässt, zu der innigsten, erschöpfendsten Mühwaltung, die es giebt. Aus der Ahnung der inneren Ordnung des Schönen, die im Anfange nur instinctiv ausgeübt wurde, wird ein Erkennen, zu dem Streben und Arbeit gehört. Je tiefer der Geist dringt, desto tiefer der Grund; je höher, desto weiter der Gesichtskreis, desto höher erscheinen die Ziele. Wenn im Anfange blinde Freude die Kunst fand, so sehen wir schliesslich das inbrünstigste Ringen nach Idealen, das Drängen des Geistes, auch in der Erscheinung das Ueberirdische gleichsam zu fassen. Die Kunst durchläuft alle Stufen von dem instinctiven Ausdrucke der Lebensfreude und dem unbewusst ausgeübten Schöpfungsdrange an bis zum Suchen des Ideals. Hierin erreicht sie die höchste Stufe. Nicht selten sucht sie dann darüber noch hinauszugehen und mehr als die Erscheinung zu geben, auch dem Begriff der Dinge Seiten abzugewinnen für die Darstellung. Es ist das eine ihr nicht zustehende Aufgabe, an der sie scheitert.

Das Ideal ist also Ziel. Aber man vergesse nicht, um einen Blick auf dieses streitige Gebiet zu werfen, dass ein schlechtes, nur sogenanntes Ideal sehr widerlich, kalt, abgeschmackt sein kann, während ein zufälliger schöner Ausdruck der ästhetischen Freude vielleicht wunderbar entzückt. Idealist, Realist, wer hat Recht? Das ist eigentlich die seltsamste Frage. Wer das Wesentlichste, Bedeutendste einer Erscheinung auszudrücken vermag, wer unbeirrt durch das Zufällige, Kleine, das Hauptsächliche, Grosse zu erfassen versteht, der ist Idealist, mag er nun seiner Idee den realen Ausdruck geben oder das Reale zum Idealen emporheben. Von welchem Punkte er auch ausgeht, er muss beim Schönen ankommen. Dann schafft er das Bleibende, Unvergängliche, Nie-Alternde. Ein solcher Idealist ist natürlich nicht mit einem

Menschen zu verwechseln, der Gott weiss welchen Ideen nachjagt, die sich vielleicht für den Ausdruck in der Kunst durchaus nicht eignen. Studirt die wirkliche Welt, wendet die Grundregeln an, die für das Schöne existiren, zeigt also Freiheit und Ordnung, Harmonie, etwas Abgeschlossenes, Ganzes, sucht das Bedeutende, Wesentliche bei der Schöpfung des Kunstwerkes auszudrücken! Dann seid Ihr Idealisten. Künstler, die keine Eintagswerke schaffen. Uebrigens sollte man auf den unerquicklichen Streit des sogenannten Idealismus und Realismus wenig oder nichts, jedenfalls weniger geben, als geschieht. Es giebt keinen bedeutenden Realisten, der nicht Idealist wäre. Nimmt ein solcher z. B. ein Maler, Gestalten, wie er sie aus dem Leben ohne Wahl herausgreift, so wird er sicherlich sein höchstes Können in die Farbe legen und diese zu ihrem vollsten, wesentlichsten Ausdrucke bringen. Man heftet sich nur gewöhnlich an eine Seite der Erscheinung und kämpft um diese herum. Erfüllt ein Künstler keine der oben angegebenen Bedingungen des Idealen, wählt er keinen bedeutenden Vorwurf, hat er die Technik nicht inne, kennt er die Gesetze des Schönen nicht und übt er sie nicht aus, weiss er nicht das Wesentliche darzustellen, so ist er kein rechter Künstler, sondern ein Stümper, mag er sich nun Idealist oder Realist nennen.

Für gewöhnlich schlägt man sich damit herum, dass der Eine nichts weiter will oder kann, als die Natur d. h. hier eine sogenannte Natürlichkeit nachahmen, der Andere stets sogenannte Ideen darzustellen sucht. Jener wird auf die Technik, dieser auf die Wahl des Gegenstandes und die Anordnung hingedrängt werden. Beides hat seinen Werth, und wer nicht das Höchste erreichen kann, soll mit seinen Kräften leisten, was ihm möglich ist. Das Ganze wird dadurch gefördert. Denn alsdann kommt ein Vollkünstler, ein grosser Geist, der Beides vereint. Jene sind seine Vorarbeiter gewesen.

Gegenstand der Kunst ist das ganze Reich der Erscheinungen. Doch muss hier theils auf den ersten Theil zurück, theils auf die folgenden Betrachtungen der einzelnen Künste hingewiesen werden. Nur das sei hier noch einmal ausdrücklich hervorgehoben, dass zwar die reine Idealbildung die höchste, aber nicht die einzige Stufe der Kunst ist, dass diese Idealbildung nicht mit einer starren Schönheitsabstraction verwechselt werden darf, dass sie auf das Einzelne, dann aber auch auf das Ganze gehen kann, indem z. B. aus Hässlichem und Tragischem zuletzt die höhere Harmonie wie der himmlische Sonnenstrahl aus den trüben, schweren Wetterwolken über die bangende Erde hervorbricht.

2.

Der Künstler.

Betrachten wir den Künstler, so stossen wir auf die künstlerische Anlage als Urgrund. Suchen wir diese in ihren Haupterscheinungen zu erfassen. Der Künstler ist ein Schaffer (griechisch: Poet, Macher; der Dichter hiess bei den Angelsachsen scof, Schaffer). Schöpferische Kraft, Trieb zum Schaffen ist dem Künstler wesentlich. Die ganze Erscheinungswelt beruht auf der Sinnlichkeit, die Sinnlichkeit in ihrer eigentlichen Bedeutung genommen. Den höheren Sinnen haben wir hauptsächlich das Reich des Aesthetischen zugesprochen. Ohne eine gesunde Kraft dieser höheren Sinne ist daher kein Künstler denkbar. Zum Schaffen muss ihn Lebensfrische und freudige Stärke der Eindrücke, ja ein Ueberschuss von Lebenskraft durchströmen, wodurch er angetrieben wird, von diesem Ueberschusse sich zu befreien. Diese geheime, angeborene Triebkraft setzt ihn in Bewegung; sie ist wirksam im gewöhnlichsten Spiel wie beim Schaffen des höchsten Kunstwerkes.

Freilich giebt sie nur den Antrieb; an sich kann sie nicht über Spieläusserung hinausgehen. Zum künstlerischen Gestalten gehört vor Allem ein Material, an dem sie sich gegenständlich zeigen kann. Dieses Material giebt die Einbildungskraft. Um etwas darzustellen und nicht bloss sinnlos zu schaffen, muss man wissen, was man darstellen will. Wo es sich um Formen handelt, muss dem Geiste die Form gegenwärtig sein, welche gebildet werden soll. Gesetzt, es gälte etwas genau zu copiren, also eine der leichtesten Arten der Bildung, so ist es der Geist, die Einbildungskraft, welche zwischen dem Vorbild und der Copie vermittelt. Grosse Uebung kann es dahin bringen, dass die Hand gleichsam unbewusst nachfährt, nichtsdestoweniger ist sie, wie kaum bemerkt zu werden braucht, nur das ausführende, vom Geist in Bewegung gesetzte Werkzeug. Man schaut das Vorbild an und prägt dieses in sich hinein, bildet es ein, und copirt nun mit der Hand nach diesem eingebildeten Bilde. Wer nicht die Kraft dieses Hineinbildens hat, wessen Geist gleichsam zu hart ist, als dass sich die Züge hineingraben könnten, oder so weich, dass Alles wieder durcheinander rinnt, ehe die

Hand hat nachbilden können, der kann natürlicher Weise kein Abbild liefern. Bei einem Vorbilde kann nun durch unzählige Male wiederholtes Hinblicken und Einprägen schliesslich wohl auch der stumpfe Nachbilder dahin gelangen, den Gegenstand zu erfassen und wiederzugeben. Wenn ihm aber das Vorbild weggenommen wird, so ist klar, dass er alsdann unfähig sein wird, ein deutliches Bild zu gewinnen. Er hat nur eine undeutliche Vorstellung, die ihn jeden Augenblick im Stich lässt, wenn er sie wiedergeben und anschaulich machen soll. Handelte es sich vorher um ein einfaches Einbilden des Gegebenen, so jetzt um ein besonderes Vorstellen und Einbilden, um eine ausserordentliche Steigerung, die wir mehr als jenes Einbildungskraft zu nennen pflegen. Es kann Jemand das erste Vermögen in hohem Grade haben, also z. B. ein ausgezeichneter Nachbildner sein, die Vorstellungskraft aber, ein nicht sinnlich Wahrnehmbares sich vor den Geist zu rufen, kann ihm ganz fehlen. Er ist dann natürlich ein in Hinsicht auf Schaffen sehr enggebundener Mensch, der durchaus von den Vorbildern, welcher Art sie nun auch sein mögen, abhängt. Innerhalb seiner Gränzen kann er freilich sehr Bedeutendes leisten. Vermag der Mensch sinnliche Eindrücke mit solcher Kraft in sich hineinzubilden, dass er diese Abbilder wieder beliebig vor den geistigen Blick ziehen kann, um sie so lebendig anzuschauen oder zu überhören, so ist er natürlich weniger an den Augenblick gefesselt und an dessen Leben gebunden. Kann er sie daraus ablösen und sie gegenständlich machen, so ist er frei gegenüber jenem erst erwähnten Gebundenen. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass diese Einbildungskraft, ganz allgemein gefasst und ohne Rücksicht auf die Fähigkeit, sie auszudrücken, ein Hauptvermögen des Menschen ist, das ihn zu dem macht, was er ist. Ohne jede Einbildungskraft ist er ein dumpfes, stumpfes Geschöpf des Augenblicks, ein Thier und zwar ein niederes Thier. Durch sie erst kennt er eine Vergangenheit und denkt er eine Zukunft; durch sie allein kann er die Ursache und Wirkung verbinden, indem er das Vorhergehende festzuhalten vermag. Wo sie stumpf ist, fehlt das Material für das Denken; wo sie fehlt, ist Nacht, und nur der thierische Trieb setzt noch den Körper in Bewegung. Auf die verschiedenen Arten der Einbildungskraft einzugehen, ist hier natürlich nicht der Ort. Sie kann schwach, stark, dauernd, vergänglich u. s. w. sein; nur auf die wichtige Art als Gedächtniss ist hier aufmerksam zu machen, wo der Gegenstand möglichst genau eingeprägt wird, um ihn beliebig wieder hervorzusuchen und zu gebrauchen.

Wir haben bisher von dem Aufnehmen sinnlich wahrgenommener Dinge in die Einbildungskraft gesprochen. Wir müssen jetzt einer besonderen Kraft derselben gedenken. Es vermag dieselbe nämlich nicht selten mit den in die Seele gedrückten Abbildern das seltsamste Spiel zu treiben. Sie kann dieselben zerlegen und in beliebigster Ordnung

aneinandersetzen; sie kann Gleich und Gleich zusammenfügen und auseinanderreissen, das Fernste mit dem Nächsten verbinden und so fort. Der mit dieser Kraft Begabte sieht z. B. einen Menschen und ein Pferd. Ohne Weiteres vermag er den Menschen und das Pferd zu theilen und beliebig die Stücke zusammenzusetzen. So bildet er etwa einen Kentauren. In dieser Art setzt er Vogelhälse und Flügel an Stiere, lässt Menschen in Fische oder Fische in Menschen enden, oder wie es nun seiner Einbildungskraft beliebt. Er braucht dazu weiter nichts, als Reichthum an Stoff, um unzählige und die wunderlichsten Combinationen auszuführen. Sodann vermag diese Einbildungskraft beliebig zu vergrössern, zu verkleinern. Sie kann gleichsam durch die verschiedensten Gläser schauen. Weil der Mensch das Maass setzt, so kann er, sich oder das gewöhnliche Maass hinwegdenkend, den Maulwurfshügel zum Berg anschwellen, das Gebirge zu einer Maulwurfshügelkette herabsinken lassen. Kurz, die grösste Freiheit, die grösste Willkür steht dieser mit Vorliebe Phantasie genannten Einbildungskraft zu Gebote.

So wie wir von Willkür sprechen, haben wir es auch mit der Ausschweifung zu thun. Ohne noch das Maass in's Auge zu fassen, welches die Willkür hindert, wollen wir gleich bemerken, dass diese ungebändigt wuchernde Einbildungskraft die Gränzen überspringt und als Phantastik, wie sie alsdann heisst, nur zu leicht bizarr, unvernünftig, sinnlos wird. Je immenser ihre Kraft, desto ungeheuerlicher ihre Ausgeburten. In ihrer Maasslosigkeit trifft sie mit dem Wahnsinnigen zusammen, oder ist vielmehr auf der höchsten Stufe wahnsinnig.

Sie ist eine wichtige Kraft, aber vor ihrer Ueberschätzung, wie wir sie nicht selten finden, ist doch zu warnen. Mancher erblickt die Begabung für die Kunst besonders in der Phantastik. Und Mancher hat sich schon abgequält, sie zu zeigen und seinen gesunden Sinn geistig und körperlich ruinirt, indem er den Geist, dann auch den Körper überreizte und die Phantastik der Fieberhaftigkeit erzwang. Zur richtigen Würdigung will ich auf die Griechen verweisen. Welche unübertreffliche Stärke der Einbildungskraft! Ihre Gebilde leben. Ihre Statuen wollen von den Postamenten steigen. Im Homer, in den Dramen — können die Gestaltungen fester umrissen, plastischer gedacht werden? Und nun vergleiche man sie mit den Kelten, Assyrern, Indern. Der Grieche hat nicht ein Hundertstel der Phantastik des Inders, und hundert Mal übertrifft er ihn als Künstler. Man sieht daraus, dass es noch auf etwas Anderes ankommt.

Wir haben bisher im Allgemeinen von der Einbildungskraft gesprochen, wie sie wahllos Eindrücke aufnimmt. Wie die Vorbilder, so die Eindrücke. Waren jene hässlich, so auch diese. Der Künstler wäre damit allein noch immer schlecht bestellt.

Was muss hinzukommen? Erinnern wir uns, dass der Künstler nach dem Schönen, nach der Harmonie zu streben hat, dass er von den

Erscheinungen als deren Spielball umhergeworfen wird, wenn er nicht im Schönen zu ankern versteht. Dazu gehört Geschmack. Nicht der Geschmack, von dem man ausgesagt hat: de gustibus non est disputandum, sondern der Instinct oder die Einsicht in das Wesen des Schönen, das wir im allgemeinen Theile nach den Hauptzügen zu entwerfen suchten, die ästhetische Urtheilskraft, für welche nicht krumm gerade und hässlich schön ist. Die ästhetischen Gesetze müssen bei ihm walten. Er muss Verständniss und Empfängniss für Harmonie u. s. w., für die verschiedenen Empfindungen haben. Danach muss er erkennen, wählen, aussondern können. Die höchste Anforderung an den Geschmack wird bei der Idealbildung gestellt, die wir für das Ziel der Kunst erklärt haben. Man suche sich eine solche in einfachster Weise klar zu machen und man wird gleich erkennen, wie auch nur der gewöhnlichste Versuch ohne Geschmack ausfallen müsste. Das allgemeinste Gattungsbild entsteht aus dem Durchschnitt, den die Summe der gewöhnlichen Erscheinungen ergiebt. Nun nehme man an, dass Jemand 60 % der Menschen mit unregelmässigen Gesichtszügen, 40 % mit regelmässigen angetroffen hat. Ohne den angeborenen Sinn für Regelmässigkeit, Symmetrie, Proportion müsste er danach die 40 % regelmässiger Bildnngen für hässlich, die unregelmässigen für schön erklären. Nichtsdestoweniger wird das natürliche Gefühl, der Schönheitsinstinct ihn anders belehren. Ist dieser nur irgendwie kräftig, so wird er nicht lange zaudern, wohin er sich zu wenden, was er als das Richtige, Normale anzunehmen habe.

Wer mit ästhetischer Urtheilskraft begabt ist, der hat natürlich Maasse, der hat das Verständniss für Freiheit, Ordnung, der weiss, wo er einhalten muss. In jedem Augenblick wendet er sie bei dem Vorrath seiner Phantasie an, verändert, verbessert danach, setzt danach zusammen. Es versteht sich, dass eine bedeutende Kraft dazu gehört, um dieses, so in der Seele erzeugte Bild scharf zu gestalten und nicht schnell undeutlich werden zu lassen. Eine zweifache, ja drei- und mehrfache Bearbeitung ist ja innerlich damit vorgenommen. Anschauung und Umgestaltung nach den ästhetischen Gesetzen des Schönen, oder Anschauung, Zusammensetzung und Verschmelzen derselben und Idealbildung.

Damit wäre das innerliche Kunstbild gewonnen. Aber nun fehlt noch Eins: die Fähigkeit der Darstellung. Die Ausführung muss kommen oder das Kunstwerk bleibt stecken, existirt nicht für Andere, als für den Erzeuger. Es sitzt im Kopfe; es muss herausspringen wie die Pallas; es muss sinnliche Gestalt gewinnen. Gewöhnlich wird die Anlage der technischen Fertigkeit sich finden, wo die oben genannten Kräfte zusammentreffen; ist sie nicht vorhanden, so kann nimmer von einem Künstler die Rede sein.

Wir wollen uns hier nicht auf den Streit einlassen, ob Rafael der grosse Maler gewesen, wäre er ohne Hände geboren worden. Wir sehen davon ab, dass er sich nicht lernend trotz der grössten inneren Anlagen hätte fortbilden können. Genug, dass er seine herrlichen Werke nicht hätte schaffen können. Wer durch Hindernisse, welcher Art sie nun auch sein mögen, seine inneren Gebilde nicht gegenständlich machen kann, der „kann" nicht, der ist kein Künstler.

Ausser dem Schöpfungstrieb muss der Künstler die Dreiheit: Einbildungskraft, Schönheitssinn oder Geschmack, und Fähigkeit der Darstellung in sich vereinen.

Schönheitssinn allein vermag nur einen Kritiker, Phantasie nur einen Phantasten, Darstellungsfähigkeit nur einen Techniker zu schaffen.

So hätten wir gesehen, dass der Künstler gesunde sinnliche Kraft besitzen muss, dann Kraft der Empfindungen und Anschauungen, und des Einprägens in die Seele, möge diese Einbildungskraft nun sich auf das Festhalten von Stimmungen, Gefühlen, Empfindungen oder auf eigentliche Formen richten. Ein gutes Gedächtniss wird dabei eine Menge Stoff liefern, Lebendigkeit der Phantasie wird denselben durch Combination zu vertausendfachen und nach Belieben zu vergrössern und zu verkleinern, zu verstärken und abzuschwächen wissen. Die ästhetische Urtheilskraft wird bestimmen, die Technik wird ausführen.

Es ist bei alledem nur noch Eins vergessen — aber eine Hauptsache, das punctum saliens, die künstlerische Begeisterung, ohne die nirgends Grosses geboren wird; sie, welche Platon göttlich nennt, und welcher er nur dichterisch glaubt nahe kommen zu können. Sie ist das zeugende, Leben gebende Princip. Ohne sie sind noch alle Anlagen todt; ihr Funke und Alles beginnt sich zu regen, gewinnt Formen, wird lebendig und beseelt. „Kommt Jemand, sagt Platon im Phaedrus, ohne diese Begeisterung der Musen vor den Tempel der Dichtkunst und glaubt, blosse Kunst werde hinreichen, ihn zum Dichter zu machen, so wird er wie ein Todter unter Lebendige kommen und sein Dichten als eines bloss Vernünftigen wird gegen die beflügelten Sprüche der Begeisterten wie Nichts sein." Die Begeisterung, der Enthusiasmus giebt das Feuer, so könnte man auch sagen, darin das Erz geschmolzen und für den Guss bereitet wird. Denn wenn bei der inneren Nöthigung zum Schaffen die Einbildungskraft in Bewegung kommt und ein fruchtbarer Keim empfangen hat, wenn plötzlich oder aus dem Schatze der Erinnerung langsam auftauchend ein künstlerischer Gedanke sich ansetzt, nebelhaft, verschwindend klein vielleicht im Anfang, aber bald sich mehr und mehr gestaltend, wenn alle Kräfte ihm zuströmen und an ihn das abgeben, was ihm nützlich ist, wobei Punkt für Punkt durch die arbeitende ästhetische Urtheilskraft beurtheilt, jedes Theilchen geprüft, angenommen oder verworfen wird, kurz wenn alle künstlerische Kräfte in Thätigkeit sind, dann ist es, als ob ein Seelenfeuer glühe,

in dem alles Unreine, Vergängliche verzehrt oder die Schlacken doch vom edlen Metall gesondert werden. Dieser Enthusiasmus weiss nicht, was er thut; er handelt instinctiv, er scheint blind, „rasend“, wie ihn wohl die Alten genannt haben. Er ergreift den Künstler und das Wunder geschieht, das Kunstwerk wird geboren. Durch ihn springt plötzlich der dichterische Quell, die Worte strömen, die Bilder, die Gestalten ordnen sich dem bildenden Künstler, erheben sich vor seinen geistigen Augen, die Töne rauschen dem Musiker, das Auge glüht, die Faust strammt sich — Fieber scheint den Menschen zu ergreifen. Nicht bloss der Geist ist in seiner höchsten Anspannung, auch die Hand bekommt durch die Begeisterung gleichsam geistiges Gefühl. Das giebt ein Schaffen, wie es uns z. B. von Michelangelo Buonarotti erzählt wird: „Wer nicht selbst Zeuge davon gewesen, kann's kaum glauben! Er fiel mit einem solchen Eifer, mit einer solchen Wuth über den Marmor her, dass ich glaubte, das ganze Werkstück müsse in Stücke zerfahren. Auf einen Schlag löste er drei- bis vierzöllige Scherben ab und hielt sich dabei so genau an sein Muster, dass, wenn er den Marmor nur ein wenig weiter angegriffen hätte, er alles verdorben haben würde.“ Doch wir haben es hier nicht mit den oft sonderbaren Aeusserungen des Enthusiasmus zu thun, der wohl dem starken Manne die Thränen in die Augen treibt oder ihn sonst dem Profanen höchst wunderlich erscheinen lässt. Dabei vergesse man aber nie, dass ohne Stoff die Begeisterung zu nichts hilft, sondern in der Luft verfliegt, dass Begeisterung und Stoff und Phantasie ohne ästhetisches Urtheil formlose Gebilde giebt. Es werden krause Gestalten, wie wenn Blei in's Wasser gegossen wird; die Formen fehlen dann, in die der Guss hineinströmen könnte. Wenn aber der Guss fertig geworden, dann muss noch die Feile daran. Freilich darf die Glätte der Kritik sich nicht störend vordrängen. Doch es versteht sich von selbst, dass hier überall, mehr als je, das richtige Gleichmaass erforderlich ist.

Die Unruhe, die den Künstler ergreift, bis das Phantasiegebilde vor ihm steht, der Schöpfungstrieb, dann der Enthusiasmus, in dem das innere Bild gezeugt wird, das nun gleichsam auf der Seele brennt, bis es in Wort oder Ton, Stein oder Farbe oder was es nun sei, losgelöst worden, das ist nicht mit Unrecht von jeher für ein Wahrzeichen künstlerischer Begabung geachtet worden.

Betrachten wir diese Begabung etwas näher.

Wir pflegen Anlage, Talent, Genie zu unterscheiden, Genie die höchste Begabung nennend. Sollen wir dieses characterisiren, so könnten wir es am einfachsten die Kraft nennen, die den Kernpunkt der Dinge ergreift, die ohne Umschweife das Hauptgesetz findet, was den Erscheinungen zum Grunde liegt und vielleicht unbewusst mit diesem stets einfachen Gesetze kurz und sicher operirt, während alle Anderen sich mit verwickelten Operationen und mühevollen Zusammensetzungen

abquälen, die doch schliesslich kein so genaues Resultat ergeben. Dies gilt vom Erfinden, wie vom Ausführen. Für jenes hat es den richtigsten Tact; es hat die Wünschelruthe, die auf die Stelle hinschlägt, wo das lebendige Wasser drunter verborgen; es findet die bewegende, die grosse Idee, die befruchtend die Dürre tränken kann; sie rauscht herauf mit Macht, oft überschwemmend, wohl schadend, bis sie gefasst ist, immer schön, nützlich, nothwendig. In der Ausführung kennt das Genie nicht die Schwierigkeiten, welche Andere erblicken; es hat keine Binde vor den Augen, die ihm nur Schritt vor Schritt gestattet; sein Blick ist hell; so setzt es lächelnd über die kleinen und falschen Hindernisse, Schein täuscht es nicht; so gerade wie möglich eilt es dem Ziele zu. Das Genie weiss sogleich, worauf es ankommt und wie es eine Sache anfassen muss, um sie zum guten Ende zu bringen. Es operirt mit dem Grundgesetz, das einer ganzen Erscheinungsart zum Grunde liegt; so schleppt es sich nicht mit Ballast und tausend Mitteln, aus denen es für jeden Fall eins oder mehrere heraussuchen muss, ob sie passen; so bildet es kein Stückwerk, sondern schafft immer etwas Ganzes. Es bleibt darüber nicht in Kleinigkeiten stecken, quält sich nicht in der Zusammensetzung des Stückwerks ab; es giebt einen Guss. Es nimmt den grossen Stoff; mächtiger Enthusiasmus ist das Feuer, darin es ihn bezwingt, ihn durchglüht; während kleinere Flammen nur herumlecken und schwärzen oder Stücke abschmelzen, bringt es ihn in Fluss und giesst ihn in die bestimmten Formen. Es gleicht in seiner Kraft, in seiner Einheit der Sonne. Des Genielosen Werk ist gleich dem Glanze von vielen Lichtern, die dem gewöhnlichen Blicke eine Flamme zu sein scheinen, bei näherer Betrachtung sich aber in die vielen einzelnen Flämmchen auflösen.

Das Genie schafft kein Gesetz. Es kann kein Gesetz schaffen! Es findet dasselbe. Wie willkürlich es erscheinen mag, so giebt es doch nichts, das weniger willkürlich ist. Willkürlichkeit und wahres Genie schliessen einander aus. Es findet das Naturgesetz; darum ist es durchaus natürlich, darum hat es nichts Verzwicktes, Verkünsteltes; es wirkt einfach, einfacher als alle anderen, weil es nach einem einheitlichen Urgesetz handelt; es braucht die wenigsten Mittel, weil es stets die trefflichsten ergreift, es ist ohne Flitter, verliert sich nie in Raffinerie, in Künsteleien. Es ist ursprünglich, original. Darum ist es aber auch angeboren und durch keine Erziehung hervorzutreiben. Es kann auf Thronen geboren werden, um die Welt zu erschüttern, aber dann steht auch seine Wiege wieder in einem Advocatenhause auf einer rauhen, wilden, verachteten Insel; jetzt wird es einem Patricier oder dem Alderman eines Landstädtchens geboren, dann ist es ein armer Zimmermanns- oder Bergmannssohn, oder ein Hirtenknabe treibt seine Heerde auf der Haide und wird König und ewiger Dichter, oder wird Künstler, der eine neue Zeit einleitet, oder Papst, der die Geisteswelt seiner Kirche hämmert.

Dem Talente fehlt das Ursprüngliche, dieser höchste zündende Funken, dieser Blick und Griff, um die Hauptsache, den Kernpunkt, das Princip zu erfassen und auszuführen. Es hat eine grosse Anlage, schnell aufzufassen, abzusehen, zu lernen, was ihm gezeigt wird; es verbessert, wenn es auch meistens die Operationen nicht wesentlich vereinfacht, sondern seine Force darin besteht, sie mit sehr grosser Geschwindigkeit zu verrichten. Wo es erfindet, ist es mühsamer, mehr durch Arbeit, durch Nachdenken und Vergleichen als durch schnellen Blick findend. Natürlicher Weise giebt es übrigens keine scharf gezogene Gränze zwischen Talent und Genie. Das Eine geht oft in das Andere über. — Gewöhnlich versteht man unter Talent die Befähigung für eine Einzelheit, während das Genie als das eine Gesammtheit einer Thätigkeit Umfassende erklärt wird. Dies kann richtig sein, trifft aber nicht immer zu. Jemand kann in allen Stücken ein Talent sein und ist darum doch kein Genie, und ein Anderer bleibt ein Genie, wenn er auch nur nach einer Seite hin die angegebene, angeborene Begabung hat.

Genialität nennt man die Anlage, welche Spuren des Genies aufweist, Lichtblitze, stark genug, um auf Augenblicke das Dunkel zu erhellen, aber ohne Dauer. Sie vereint das Gewöhnliche mit dem Ausgezeichneten. Jetzt gelingt ein guter Griff, das nächste Mal bleibt Alles auf dem Niveau der Alltäglichkeit.

Wie unbewusst auch das Genie das Herrlichste schaffen kann, wie gesetzlos es häufig erscheinen mag, weil es nach den höchsten, aber darum bisher dunklen und verborgenen Gesetzen schafft, so ist die Unklarheit über sich und die Gesetze durchaus nicht nothwendig. Im Gegentheil, reifend wird sich das Genie des anfangs unbewusst Ausgeübten bewusst werden. Thöricht aber ist, wenn Missverstand meint, dass Gesetzlosigkeit das Wesen des Genies ausmache, und dass ein solches des Studiums, der Mühe und Arbeit und aller Regeln überhoben sei, ja dergleichen verschmähen müsse, weil nur das von echter Begabung zeuge, was gleichsam aus dem Nichts erschaffen werde.

Glücklicher Weise brauche ich mich hiebei nicht lange aufzuhalten. Die genialische Zeit ist vorüber, welche so räsonnirte und danach handelnd sich verdarb, und der alte Spruch wird wieder mehr beherzigt, dass die Götter den Schweiss vor die Tugend gestellt haben.

Wie gross die Begabung sei, Anstrengung kann Niemandem erspart werden, der Grosses leisten will. Seht nach, wie Mozart, wie Rafael gelernt hat. Lest, wie Michel Angelo drei Mal — zehn Mal so lange kann man sagen, Anatomie studirt hat, als für unsere Aerzte hinreichend erachtet wird, denen man sein Wohl und Wehe in der Gefahr anvertraut. Wer nicht sieht, wie Shakespeare gearbeitet hat, der ist blind. Und Schiller und Goethe, wer ist fleissiger als sie gewesen? Oder ist Napoleon im Traum zum Kaiser geworden, haben Alexander

und Julius Cäsar durch Nichtsthun sich zu ihrer Höhe aufgeschwungen? Hat ein Newton, ein Gauss, Keppler, Händel, Beethoven gefeiert?

Aber da hält man sich oft an Aeusseres, weil man nicht die innerliche Arbeit des Genies sieht, wenn es müssig zu sein scheint. Das Genie ist eben selten oder nie müssig. Es arbeitet oft hart und schwer, wenn man meint, es feiert. Es ringt mühselig, wo ein Anderer leicht hinübergleitet. Weil es keine Binde vor den Augen hat oder sich dieselbe abreisst, so sieht es die Abgründe, die Anderen verborgen bleiben, die Morschheit des Steges, darüber der Weg führt, dem sich sonst Jeder blindlings und gläubig anvertraut. Immer findet es das tiefere Urgesetz, aber selten ist es von der Gottheit so begnadigt, dass es nun dazu keiner Mühwaltung mehr bedürfe. Es hat oft die grössten Schwierigkeiten wegzuräumen, viele Schranken mit verzweifelter Anstrengung zu durchbrechen, ehe es Raum gewinnt, seine Kraft zu entfalten, seine Mittel anzuwenden.

Dass es lernen muss, was vor ihm schon gewonnen ist, versteht sich von selbst. Das muss, soll es fruchtbar sein, die Grundlage abgeben, über die es sich erhebt. Will es dabei die Regeln verschmähen, die vor ihm durch Natur geboten, durch Genie und Talent gefunden sind, meint es, Alles selber aus sich finden zu müssen, so vergeudet es natürlich seine Kraft. Freilich ist seine Arbeit nicht die eines Schulfuchses. Es fliegt wohl, wo Jener Zoll um Zoll vorrückt; es sieht an einem Beispiele, was Jener an hunderten oft nicht findet, die Regel. Aber ganz abgesehen davon, dass das Genie sich nicht auf alle Thätigkeiten erstreckt, dass aber der Mensch danach zu ringen hat, in jeder Beziehung nicht unter dem Niveau seiner Zeit zu stehen, so wenig er im Niveaumenschen aufgehen soll, so gilt, was den Fleiss betrifft, ewig die Fabel vom Füllen, Esel und der Schnecke: Füllen, Esel und Schnecke wetteten um ein Krautfeld. Das schnelle Pferd glaubte übermüthig, es habe Zeit sich in Galopp zu setzen, wenn der Esel am Fusse des Hügels laufe, darauf das Feld lag und die Schnecke nur einen Schritt davon entfernt sei. Der Esel wollte aus Faulheit auch noch warten, so lange das Füllen noch Possen trieb. Die Schnecke aber kroch stetig vorwärts, und als jene sich plötzlich darauf besannen, dass es an der Zeit wäre zu laufen, da hatte sie das Feld gewonnen. Da haben wir das grosse, das tüchtige und das kleine Talent. Wie Vielen ist es nicht ergangen wie dem Füllen! Man täusche sich nur nicht zu sehr mit dem Spruch, dass das bedeutende Talent, das Genie sich doch durchringe und schliesslich triumphire, wie viele Hindernisse ihm auch entgegenständen, wie es sich auch selbst vergessen hätte. Die Sieger werden bekannt, wie Viele zu Grunde gegangen sind, das weiss Niemand. Nur hie und da taucht eine solche Kunde auf. Auch der Starke muss sich üben und in harter Anstrengung die Kräfte stählen oder der Athem geht ihm aus, wenn es Kampf gilt, die Sehnen werden schlaff und der Siegerkranz geht verloren.

Am klarsten wird die Nothwendigkeit zu lernen bei der Technik. Was hilft alles innere Können, wenn das Können der Form nicht damit verbunden ist! Was ist ein Bildhauer, der nicht Meissel und Hammer zu führen versteht! Aber Michel Angelo hieb auf den Block und kein Schlag ging zu tief; er schien nicht zu wissen, was er in der Begeisterung that. So arbeitet das Genie. Das Genie? Ja, aber das, was von Kindesbeinen an mit dem Marmor und dem Meissel vertraut war, was sie mit der Muttermilch schon in sich gesogen hatte, wie der grosse Buonarotti von sich sagte. Das Musikwunder muss zum Klavierspiel seine Finger üben, muss die Technik lernen; auch ein Shakespeare kann nicht Sprache und Stoff aus sich herausspinnen.

Der Künstler muss „können". Und das Können will gelernt sein. Es ist hier nicht der Ort, auf das Lernen des Künstlers einzugehen. Ganz im Allgemeinen gesprochen wird von ihm ausser der Kunst die Durchschnittsbildung der Zeit gefordert. Auch der Künstler soll in seiner Kunst wissen, aber er ist kein Gelehrter, der im abstracten Wissen seinen Beruf sieht. Wie weit er übrigens die strenge Wissenschaft zu bewältigen vermag, ohne dass ihre Abstraction seinem künstlerischen, Erscheinungs-frohen Wesen schadet, hängt natürlich von der Begabung des Einzelnen ab. Ausdehnung und Tiefe der Kenntnisse nützen ihm, wie Jedem, aber nie darf vergessen werden, dass das Können, nicht das Wissen den Künstler macht. Darum hat der Künstler seinen Geist sorgsam zu bilden, namentlich ihn für das Schöne und Grosse soviel wie möglich gleichsam rein zu halten und zu pflegen. Dann aber oder daneben frisch in die Praxis; Auge, Ohr und, wenn es nöthig, die Hand, so früh es geht, gebildet. In der Theorie soll er sich an die Grundsätze halten und sich nicht durch Detail zersplittern. Vor Allem soll er seine Einbildungskraft nicht unnütz abmüden und das Ursprüngliche, das er besitzt, sich nicht nehmen lassen. Doch für wen gilt dieses nicht? Noch ein Wort über die Schule. Die Schule, in welcher der junge Künstler den tüchtigen Meister arbeiten sieht, ist besser für ihn, als die, in welcher der Meister den Schüler arbeiten sieht. Diese gehört erst auf die zweite Stufe, nachdem jene erste zurückgelegt ist.

Aber wenn nun auch Anlagen vorhanden und durch Fleiss ausgebildet sind, dann ist immer noch ein Grosses, ausser dem Künstler Liegendes nothwendig, um seine Kraft zur Entfaltung zu bringen. Die Zeit muss seiner Kunst günstig sein und ihm Gelegenheit geben, sie zu üben; nicht bloss für sich; durch den Kampf mit anderen Kräften muss der Genius angespornt und belehrt, durch den Sonnenschein der Anerkennung muss er zur Blüthe gebracht werden. Die Seele des Künstlers gleicht der Pflanze. Verständniss, Anerkennung ist ihre Sonne. Gänzliche Verkennung wirkt wie das Dunkel; sie verblasst, wird krank, verkommt; all' ihr Treiben und Ringen hilft nichts ohne Licht und Wärme. Gleichgültigkeit ist der ewig graue Himmel, der das Wachsthum hindert

und die Farben verblasst; zu schneller und zu grosser Ruhm freilich ist Sonnengluth, welche überreizt, verdörrt und verzehrt. Auch hier ist ein Maass, das durch Verständniss gesetzt wird. Nichts ist schlimmer als leeres Preisen. Aber es hilft nur zu häufig nichts, den Künstler zu warnen und ihn auf Donatello hinzuweisen. Der Eitle wird immer nur begierig nach dem Lobe haschen und den Tadel ungerecht finden. Donatello ging von Padua fort, weil man ihn in den Himmel hob, ohne ihn zu verstehen; er wollte lieber zu den scharfzungigen, aber verständnissvollen Florentinern zurückkehren, die ihm weniger gaben, ihn minder lobten, ihn scharf kritisirten, bei denen er aber nicht in Gefahr stand, eitel zu werden und das zu vergessen, was ihn gross machte. Wehe dem Künstler, der sich in Selbstbehagen und Schmeichelei einspinnt! Sonst aber ist er dem Mann im Märchen zu vergleichen, der mit seinem Schwerte durch Eisen, Stahl und Stein hauen konnte, aber elendiglich umkommen musste, als man mit Kürbissen umkleidete Feinde gegen ihn ausschickte. Es muss geistiges Feuer und Characterfestigkeit in der Zeit liegen, dann vermag der Genius jeden Widerstand zu besiegen; eine schwammige, hölzerne Epoche jedoch, die weder Klang noch Feuer giebt, wenn man an sie schlägt, ist der Tod für jedes künstlerische Streben.

Gerade in jetziger Zeit hört man häufig die Frage erörtern, wie der Staat für die Pflege der Kunst und die Bildung der Künstler zu sorgen habe. Was die erste Frage betrifft, so ist die Antwort leicht. Der Staat soll nach Kräften die Kunst benutzen, um sich durch schöne und erhabene Werke des Künstlergeistes zu ehren, dadurch ein Zeugniss zu geben von der Kraft und Hoheit des Volksgeistes, aus dem solche Kunstwerke geboren sind und somit sich, dem Volke, der Zeit herrliche Denkmale zu setzen. Was die Mächtigen und Reichen betrifft, so ist natürlich ihrer persönlichen Neigung Alles überlassen. Nur aufmerksam kann man sie machen, wie es eine der besten Verewigungen ist, Werke der Kunst hervorgerufen zu haben. Freilich, Würdige sollten dazu Würdige finden. Aber, was ist für Viele Nachruhm! Kann man ihn essen, kann man ihn trinken? Fühlt man ihn, hört man ihn, wie Fallstaff sagt? Solche Denkmale erfordern einen Sinn, in dem es mit Schiller klingt:

> Von des Lebens Gütern allen
> Ist der Ruhm das Höchste doch.
> Wenn der Leib in Staub zerfallen,
> Lebt der grosse Name noch.

Was Staaten anbelangt, so will ich hieher die Worte setzen, mit denen Florenz den Bau seines Domes befahl: „Dieweil die höchste Klugheit eines Volkes von edler Abkunft darin besteht, in seinen Angelegenheiten so zu verfahren, dass aus seinen öffentlichen Unternehmungen eben so sehr sein weises, wie sein hochherziges Handeln offen-

bar werde, wird dem Arnolfo, dem Baumeister unserer Gemeinde aufgegeben, ein Modell oder auch eine Zeichnung für den Neubau der Kirche der H. Reparata zu machen, von einer so hohen und erhabenen Grossartigkeit, dass nicht Kunst und Gewalt der Menschen sie grösser oder schöner erdenken könne."

Schwierig ist die Frage, welchen Antheil der Staat an der Bildung des Künstlers nehmen solle. Ja, sie lässt sich überhaupt nicht genau beantworten. Er hemme sie nicht, möchte man sagen, und benutze sie. Damit genug. Je weniger er unterstützend einzugreifen braucht, desto besser. Je mehr sich die Kunst ohne ihn, frei aus dem Volksgeiste heraus, entwickelt, nicht durch ausserordentliche Aufmunterungen, Prämien und dergleichen künstlich geweckt und erhalten, desto sicherer und kräftiger ist ihr Gedeihen. Eine frei sich entwickelnde Kunst sprosst aus tiefem, ihr zusagendem Erdreich. Erde auf einen Felsen tragen und dahinein künstlich Blumen pflanzen, die schnell aufschiessen, sobald sie aber auf den Felsen mit ihren Wurzeln stossen, verdorren, oder mitsammt ihrer Erdschicht vom ersten Unwetter weggeschwemmt werden, das ist nur zu häufig die von Oben herab einem Volke aufgedrungene Kunst. Aber ist der Boden vorhanden, dann auch den Samen nach Kräften hineinstreuen. Darüber lässt sich aber kein Recept geben. Der richtige Tact allein ist maassgebend.

Von der Thorheit, in der Kunst Unmögliches möglich machen zu wollen, brauche ich nicht zu sprechen. Acclimatisirungsversuche sind in vielen Dingen gut. Treibhäuser und Menagerien sind ausgezeichnet. Aber fremde Kunst einem Volke aufzwängen wollen, ist oft gerade so, als ob man Elephanten in den deutschen Wäldern züchten wollte. Namentlich vergesse man nicht, bei dem Versuche eine fremde Kunst heimisch zu machen, dass gewöhnlich das Unkraut am kräftigsten Wurzeln schlägt und am besten wuchert, während der edle Same häufig auf ungewohntem Boden nicht aufläuft oder doch nur kranke Pflanzen hervorzutreiben vermag.

Erzwingen lässt sich die Kunst nicht. Ist sie todt, so lässt sich ihr höchstens ein Scheinleben einflössen. Im besten Falle kann man bei schwachem Kunstleben durch Anstalten, Sammlungen, Unterstützungen dafür sorgen, dass das künstlerische Können, die Technik nicht ganz verloren geht und das Kunstbewusstsein nicht zu schnell verlischt. Ist der Geist entflohen, soll man die Form wenigstens erhalten:

(Phorkyas zu Faust, als Helena verschwunden ist und nur Kleid und Schleier ihm in den Armen geblieben sind:)

Halte fest, was Dir von Allem übrig blieb!
Das Kleid, lass es nicht los! Da zupfen schon
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reissen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr, die Du verlorst,

Doch göttlich ist's. Bediene Dich der hohen,
Unschätzbar'n Gunst und hebe Dich empor!
Es trägt Dich über alles Gemeine rasch
Am Aether hin, so lange Du dauern kannst . . .

(Goethe: Faust II.)

Das Leben selbst lässt sich nicht geben, aber, ist es vorhanden, dann wohl die Kränze, die den Sieger beglücken. — Noch ein Wort hier über Kunstvermischung. Lernen kann der Künstler von Allen. Aber für die Kunst gilt, dass ein Volk nur von denjenigen Völkern erspriesslich lernt, mit denen auch eine körperliche Vermischung einen unverkümmerten oder edleren Menschenschlag erzeugt. So ist der Kaukasier auf Kaukasier angewiesen. Der Mulatte steht tiefer; nur der Neger hat gewonnen. Niggermässiger und mongolischer Geschmack wird nicht geeignet sein, dem des Kaukasiers aufzuhelfen. Chinesische Kunst z. B. uns aufpfropfen wollen, ist barock und schädlich. Einzelnes, namentlich technische Handgriffe sind nicht mit der Kunst zu verwechseln; sie können von jedem Volk und jeder Zeit erlernt werden.

3.

Stil. Manier.

Wir nennen Stil die Ausdrucksweise, wie ein Ding in die Erscheinung tritt. Dieselbe muss, wie früher gezeigt worden, dem Wesen entsprechen, um zu gefallen. Der Stil eines Kunstwerks beruht demnach für den Künstler „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniss, auf dem Wesen der Dinge, in so fern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greifbaren Formen zu erkennen.“ (Göthe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.)

Da ein Kunstwerk stets das Wesentliche seines Gegenstandes zur Darstellung bringen, den charakteristischen Ausdruck desselben in der entsprechenden schönen Weise geben soll, so ist damit bei jedem vorausgesetzt, dass es Stil habe. Das Characteristische, Bestimmte gefällt an sich, ganz abgesehen von der sonstigen Art und Weise des Ausdrucks. Stil haben, stilvoll sein, ist danach ein Lob; stillos sein, keinen Stil haben, ein Tadel.

Der Stil kann in der verschiedensten Weise sich zeigen, wie aus der Weite des Begriffes leicht zu ersehen ist; je nachdem die Auffassungsweise verschieden ist, wird sich dieses auch in den Formen, darin jene zur Erscheinung kommt, geltend machen. Völkerraçen und Zeiten werden danach ihren Stil haben oder haben können, wie Völker, Individuen u. s. w. Die sogenannte kaukasische Raçe hat einen andern Stil in fast Allem, was sie schafft, als die mongolische, als die äthiopische; manche verschiedene Auffassungen, verschiedene Neigungen, Empfindungen, kommen zum Ausdruck. Was die Einen als Ideal des Guten, des Mächtigen, Schönen, Erfreulichen u. s. w. hinstellen, gilt nicht gerade so für die Andern. Die arischen Völker haben wieder vielfach andern Stil als die semitischen; unter jenen haben z. B. Germanen und Romanen wieder ihre Eigenthümlichkeiten und danach besondere Ausdrucksweisen. Unter den Germanen unterscheidet sich der Scandinave vom Deutschen; der Holländer, der Franke, der Baier haben wieder vielfach ihren eigenen Stil u. s. w.

Die allgemeinen gleichen Geistesrichtungen, wie sie durch Religion, Sitten und Recht u. s. w. gegeben werden, bewirken in ähnlicher Weise einen allgemeinen, gleichen Stil: christlichen Stil, Stil des Islam's u. s. w. So können wir auch nach Zeitabschnitten theilen; doch brauchen die einzelnen Arten der Zeit- oder Geschmacksrichtungen nicht näher dargelegt zu werden, wie sie sich z. B. im byzantinischen, romanischen, gothischen, Rococo-Stil u. s. w. zeigen. Die besonderen Eigenthümlichkeiten in Anschauungen und Bestrebungen in Bezug auf das Alles, was für das Wesentliche, Bedeutende in den Erscheinungen gilt, die bilden sich ihren besonderen Stil.

Es genügt ein Hinweis, um zu erkennen, wie innerhalb einzelner Schulen sich eine eigenthümliche Weise ausbildet. Hat der Lehrer und Meister etwas als das Wesentliche und stets Hervorzuhebende hingestellt, wird seine Lehre von den Schülern befolgt und nehmen dieselben stets ihr Absehn danach bei ihren Arbeiten und bringen es zum Ausdruck, so haben wir einen besonderen Stil. Sucht Jemand das Wesentliche in der Auffassungsweise und Behandlung eines Andern nachzuahmen, so sucht er dessen Stil nachzuahmen. Wie Jeder gemäss seiner eigenthümlichen Anschauung, Auffassung und Behandlung gewissermassen einen eignen Stil hat, ist leicht zu sehen; in seinem Stil spricht er sich aus; aus demselben ist er vielfach zu erkennen: le style c'est l'homme. Die Jahre, die Erfahrungen, Einwirkungen des Geschicks, die besonderen Bestrebungen u. s. w. werden gewöhnlich den Menschen und seinen Stil allmälig verändern; bei Einigen kann dabei ein ziemlich unveränderter Grundton hindurchgehen; bei Anderen können Veränderungen eintreten, dass die verschiedenen Arbeiten einander durchaus unähnlich sind und nicht mehr einen und denselben Urheber erkennen lassen.

Es hat, wie schon im allgemeinen Theil ausgeführt wurde, auch jeder Stoff seinen mehr oder minder bestimmten Stil; so z. B. Holz, Stein, Eisen, Wolle, Seide u. s. w. Damit Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung herrsche, muss der Stil des Stoffes, den der Künstler benutzt, von ihm eingehalten werden. (Vergleiche hierüber Semper's Werk: Der Stil in den technischen und tectonischen Künsten.)

Bei normaler Entwicklung sehen wir in dem Kunstleben die allem Leben gewöhnliche Entwicklung der Steigerung zu einem Höhepunkte, wonach die Abnahme eintritt. In Bezug auf den Stil hat man danach gewöhnlich einen hieratischen, classischen und manierirten Stil unterschieden.

Im Anfang der Ausübung einer Kunst ist der Geschmack für die reine Schönheit noch unentwickelt; unentwickelt auch das Können: die Technik. Der Künstler wie sein Volk sieht noch nicht richtig, ist einseitig in seiner Anschauung. Er richtet sich nicht auf das Harmonische des Gegenstandes, weiss noch nicht das Ganze zu umfassen, sondern hält sich an Einzelnes, sei es, dass er eine besondere Eigenschaft besonders hervorhebt, oder dass er seiner Idee, unbekümmert um alles Andere,

den rücksichtslosesten und damit einseitigsten Ausdruck giebt. Vielfach wird sein geringes Können, die mangelhafte Technik ihn beengen, er wird sich dann behelfen müssen, so gut es geht; wo er ein Ding selbst nicht anbringen oder ausführen kann, wo es doch hingehören würde, wird er sich leicht mit einer naiven, (oft auch barocken) Andeutung begnügen. Vom Rohen, Plumpen, Ungefügigen, Starren wird ein solcher Stil bis zum Strengen, Grossartigen gehen. Nehmen wir eine Darstellung wie die beistehende. (Fig. 1.)

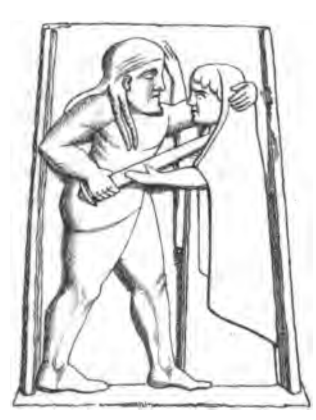


Fig. 1. Alterthümliches Relief zu Sparta.

Ein Mann setzt einer Frau das Schwert mit der Rechten an die Kehle; mit der Linken hält er sie fest. Sie sucht mit der einen Hand das Schwert wegzudrängen, mit der anderen macht sie eine bittende oder abwehrende Bewegung. Der Mann ist dabei in Bewegung. Er setzt ein Bein vor; dass man beim Schreiten die Sohle des Fusses hebt, darauf kommt es dem Künstler nicht an; er ist befriedigt, wenn die Bewegung überhaupt ausgedrückt ist. Dabei will er uns einen kräftigen Mann schildern; er giebt demselben also sehr starke — übermässige — Gliedmaassen. Alles Einzelne kümmert ihn nun weiter nicht; er hat seiner Idee Genüge gethan. — Entwickelt sich nun aber eine tiefere Kenntniss, eine höhere Technik, ohne dass jedoch die Einfachheit sich verliert, die nur die Hauptsachen im Auge hat, so wirkt ein in diesem Geiste entstandenes Werk imponirend, weil noch nichts Kleines, Zufälliges daran die grossen Züge auflöst, abglättet oder schwächt. Alles ist bedeutend, allgemeingültig, strenge. Ihren höchsten Ausdruck findet diese Kunst dann in der Darstellung des Göttlichen, insofern dies allgemeingültig und frei von jedem Kleinlichen gedacht wird.

Aber mit der Ausübung der Kunst geht ein Gesetz nach dem anderen dem Künstler auf, wird sein Blick freier und tiefer, seine Hand geschickter, der geistigen Erkenntniss zu folgen. Er gewinnt die Schönheit; er sieht das rege Spiel der mannigfaltigsten Kräfte. Seine Empfindung und seine Kenntniss, sein Gefühl für die Hauptsachen, wie sein Blick für die Nebensachen, seine Absicht und sein technisches Können entsprechen einander. Nun schafft er das classische Werk. Jede Absichtlichkeit, jedes Abirren von der Grundidee, alles Kleinliche, Zufällige ist vermieden und doch jedes Gesetz der Schönheit erfüllt. Hat der Künstler z. B. die Göttin der Schönheit geschaffen, so zeigt er uns ein Weib, aber eine Göttin, die hoch über der niederen, gemeinen

Sinnlichkeit steht, die unsere Verehrung heischt, aber nicht von dem Gedanken der Scham ergriffen ist, wie eine nackte, überraschte Schöne, eine Göttin, die nicht Körpertheile vor lüsternen oder neugierigen Blicken verbirgt, da sie weihevolle Stimmung und Anbetung voraussetzt. Die Venus von Melos im Louvre kann uns dafür eine Anschauung geben. Hier ist Hoheit uud Herrlichkeit des Wesens in der schönsten Form ausgedrückt. Frei, rhythmisch, schön mit einem Worte die ganze Gestalt in unsagbarer Weise.



Fig. 2. Venus von Melos.

Hat der hieratische Stil sich an das Hauptsächlichste bei seiner Darstellung gehalten, der classische Stil die wahre Harmonie gefunden zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen, so wirft sich der manierirte Stil gerade auf das Nebensächliche. Subjectiv drängt sich der Künstler darin vor, giebt uns seine Einfälle, seine zufällige Auffassung, zeigt, was er weiss und kann, will durch Betonung des Untergeordneten noch eine Steigerung der Hauptsachen bezwecken. Nun gilt es zu überraschen; die Absicht schlägt durch, zu imponiren, zu gefallen, zu reizen. Da schon so viele Werke von früheren Meistern und Zeiten her vorhanden sind, so gilt es Neues, Unerhörtes zu bringen. Damit ist die Einfachheit und Einfalt, die künstlerische Keuschheit verloren. Die Freiheit wird zur Ungebundenheit, die Gesetzmässigkeit zur Zuchtlosigkeit. Der Künstler schafft nun nach Laune, in Absichtlichkeit. Lange Zeit erhält sich noch der Sinn für die äussere Form; die Technik steigert sich sogar gewöhnlich bis zu einem gewissen Sinken des Verständnisses für das Wesen; je mehr der Geist entweicht, desto ausgebildeter die

Aeusserlichkeit. Dann aber reisst auch hier das Uebel ein. Der künstlerische Sinn wird stumpf, auch an seinen körperlichen Augen wie mit Blindheit geschlagen. Auch die Technik geht sodann verloren. — Zu Anfang sucht dieser Stil das Schöne vielfach in das allgemeiner und leichter Ansprechende, Reizende oder Gewaltsame zu verkehren. Man mag ihn darum auch wohl als Stil des Reizenden bezeichnen. Eine herrliche Anschauung von diesem giebt uns die Mediceische Venus. Die Göttin verschämt! Die Liebesgöttin hält die Hände vor — dass dies streng genommen zu keiner Darstellung einer Göttin passt, dass aus einer grossen Scene — dem Auftauchen der Aphrodite aus dem Meer — ein Scenchen gemacht wird, das an fehlende Kleidungsstücke erinnert, das Alles kümmert den Künstler nicht. Er opfert eine strengere Schönheit dem Reize — freilich einem wunderbaren Reize.



Fig. 3. Mediceische Venus.

Wir hatten hierbei schon auf die Technik, auf die Geschicklichkeit in der Behandlung eines Stoffes, Rücksicht zu nehmen. Diese Behandlungsweise wird sich natürlich ausprägen; eine allgemeine, stetig wieder kehrende Art und Weise muss sich für die Technik des Einzelnen, der Genossenschaften, der Völker herausstellen. Mit der Technik geht und verändert sich ein eigener Stil. Denken wir uns diese Technik an einem Material geübt, etwa an einem Instrumente, einem Klavier. Das Klavier zu Anfang des vorigen Jahrhunderts war ein von dem heutigen sehr verschiedenes. Der Componist, der dafür schrieb, war in seinem Kunstwerk, der Composition, durchaus an das Instrument gebunden. Dieses zwingt ihm also eine, namentlich in seinen Gränzen fest bestimmte Art und Weise der Composition auf; nicht dem einzelnen, sondern allen Componisten, bis weitere Fortschritte in dem Bau des Klaviers gemacht sind. Wir werden also den Einfluss des Klaviers dieser Zeit in den Werken entdecken. Noch einfacher zeigt sich der Stil, wenn man nur die technische Behandlung eines Kunstwerkes ins Auge fasst. Ob der Bildhauer nur mit dem Meissel arbeitet oder ob er auch die Feile anwendet, wird

sich scharf am Werke aussprechen und demselben ein bestimmtes Stilgepräge aufdrücken. Jedes Geräth hat seine Behandlungsart und somit seinen Stil. Die Kunst ist ein Können. Gerade das Können der Technik muss gelernt werden und von Einem zum Anderen übertragen werden, wenn nicht eine unnütze Versplitterung eintreten soll. Die Technik ist es vorzugsweise, die der Schüler zu lernen hat. Natürlich entwickelt sich daraus gerade der Stil der Technik in allgemeiner Weise für Schulen, Volksstämme, Völker und Zeiten, von dem Einzelnen ganz zu geschweigen, der seine bestimmte Art und Weise der Behandlung gefunden hat.

So wenig wir die allgemeinen Stilarten, wie den symbolischen, den allegorischen Stil u. s. w. haben eingehender betrachten können, so wenig können wir uns auf die verschiedenen Stile des Individuums einlassen. Es wäre da kein Ende; jedes Eigenschaftswort giebt ja fast eine Stilart. Stil heisst scharf ausgeprägte Bahandlungsweise. Danach kann Jeder sich den imposanten, prächtigen, grandiosen, feierlichen, kräftigen, schweren, mageren, schwächlichen Stil, und wie sie nun alle heissen, erklären.

Keinen Stil haben, heisst keine ausgeprägte Ausdrucksweise haben. Dieser Mangel kann natürlich sehr zusammengesetzter Art sein. Das Wesen eines Dinges schaut nicht aus der Erscheinung heraus; der Stoff hat nicht die richtige Form; die Behandlungsweise schwankt; die Technik ist ungleichmässig — kurz nirgends ist das Wesentliche, nirgends der Charakter ausgeprägt.

Stil haben heisst eben eine scharf erkennbare Ausdrucksweise besitzen, wobei an und für sich noch unberücksichtigt bleibt, ob nun der Stil gut oder schlecht ist. Stilvoll sein besagt, dass das Wesentliche, Gesetzmässige zu Tage tritt und dadurch der Gegenstand klar und kräftig sich zeigt.

Sehr häufig versteht man unter Stil überhaupt die Ausdrucksweise, die scharf, in festen Zügen hervorhebt. In dieser Weise spricht man auch vom Stilisiren, wobei man, dem Gesagten gemäss, gewöhnlich auf den sogenannten erhabenen Stil schaut, der ja darin besteht, dass man nur mit dem Hauptwesentlichen zu wirken sucht. Selbst die Steifheit, die häufig diesen Stil noch kennzeichnet, wird von Manchem komischer Weise für „Stil“ genommen, indem er sich an Aeusserlichkeiten hält. So kommt es vor, dass man ägyptische Steinbehandlung für den Hauptstil erachtet und danach, etwa ein Thier, stilisirt. Schlimm werden solche Missverständnisse oft für den jungen Künstler, der in seinem Stileifer, in den er hineingepredigt worden ist, ohne jedoch so recht zum Bewusstsein gekommen zu sein, was denn der wahre Stil eigentlich ist, nun Alles, auch seine Skizzen, gleich stilisirt. Ein Künstler zeichnet Thiere in einer Menagerie. Hebt er die wesentlichsten Eigenschaften scharf und bestimmt hervor, so hat er eine Zeichnung, die er immer ge-

brauchen kann. Stilisirt er sie anders, denkt er an einen Löwen, wie ihn die Aegypter oder Griechen in Stein gearbeitet haben, oder an den Schakal der Hieroglyphen, während er einen Wolf zeichnet, so hat er eine unbrauchbare Skizze für alle Darstellungen, die nicht ägyptisch gedacht sind. Man sollte denken, dass der Stilbegriff einfach sei; aber das Einfachste zeigt sich auch hier wieder in der Ausübung als das Schwierigste. Der wahre Stil, der aus der Harmonie des Ausdruckes im Wesen des Objectes und Subjectes — des Gegenstandes, Stoffes, der Kunstgesetze, der Idee des Künstlers und dessen Geisteskraft — sich zusammensetzt, ist natürlich ein idealischer Begriff.

Nur einen einzigen Stil-Begriff wollen wir hier noch ins Auge fassen. Was ist historischer Stil? Er ist mit dem grossen Stil ziemlich identisch, steht dem gewöhnlichen — alltäglichen — und dem kleinlichen — zufälligen — Stil gegenüber. Man vergegenwärtige sich die Geschichtsüberlieferung und Behandlung. Nur das Bedeutende, Grosse, besonders Wirksame findet darin eine Stelle, das Kleine, Unbedeutende wird vergessen, im Gedächtniss wie in der Aufzeichnung ausgetilgt, Memoiren dienen zur Geschichte, sind aber mit ihren Persönlichkeiten, Anecdoten u. s. w. keine Geschichte. Wenn die Kunst nun in ähnlicher Weise verfährt und Thatsachen der Geschichte oder die Gegend, wo sich etwas ereignet hat, der Art uns vorführt, dass keine Geringfügigkeit, keine Zufälligkeit, die von keinem Betracht war, nichts Anecdotenhaftes darin vordrängend behandelt ist, sondern der volle Stoff in seiner wahren Gewichtigkeit uns vor Augen tritt, so haben wir den historischen Stil. Bei einer historischen Landschaft müssen wir also die grossen unveränderten Züge einer Gegend sehen, welche auf die Tage zurückweisen, deren Erinnerung wir daran knüpfen sollen. Wollte man auf einem solchen Bilde etwa eine junge Buchenschonung mit Vorliebe behandeln, oder ein neues Haus hinsetzen, was der jüngsten Architecturmode entspricht, so wäre das dem historischen Stil widersprechend.

Der Stil kann zur Manier werden. Man versteht darunter gewöhnlich einen unrichtigen, falschen Stil. Der Stil beruht auf der Gesetzmässigkeit. Ein Künstler findet dieselbe nicht, schiebt der wirklichen eine geträumte unter; so hat er eine Manier, mag sie nun daraus entstehen, dass er nicht fleissig genug studirt, oder dass er kein Talent hat und beim besten Willen und der sauersten Mühe das Wesenhafte nicht zu erfassen vermag. Oder er hat Stil, versteht das Wesenhafte zum Ausdruck zu bringen. Allmälig verliert er das Maas dafür, den Blick für die Genauigkeit, für die Gränzen. Er will immer stärker hervorheben, das Wesentliche immer mehr zur Anschauung bringen — er schiesst über das Ziel hinaus, er übertreibt; sein Stil wird zur Manier. Oder der Künstler findet einzelne Gesetzmässigkeiten und beutet diese aus, ohne zur harmonischen Umfassung des Ganzen kommen zu können;

oder er betont das Unwichtige, Nebensächliche, er übertreibt dieselben. Ueberall, wo eine unrichtige Ausdrucksweise sich zeigt, namentlich, wie sich von selbst nach dem Gesagten versteht, wo sie zur wiederkehrenden Art und Weise wird — überall ist Manier. Dass der Unterschied zwischen Stil und Manier nicht in allen Fällen ein bedeutender ist, dass eine Entscheidung sehr schwierig sein kann, dass der erbittertste Streit sich wohl darüber durch die Zeiten zieht, ob etwas Stil oder Manier sei, lässt sich leicht denken. Der Stil des Rococo-Geschmacks ist z. B. manieristisch; der Stil der Minnesänger ward Manier u. s. f. Zugleich sieht man ein, wie schwer es auf die Länge ist, sich selbst nach erreichtem Stil von der Manier frei zu halten, eines wie frischen, gesunden Blickes, eines wie ausgebildeten Naturverständnisses der Künstler bedarf, das gefährliche Abwärtsgleiten zu vermeiden. Des Naturverständnisses, sagte ich, darauf hinweisend, dass in der Betrachtung und im Studium der Natur das beste Gegenmittel gegen die Manier gegeben ist. Ein unfehlbares freilich auch nicht, wo man nicht mit dem Maasse nachhelfen kann. Ich wies schon darauf hin, wie der Mensch oft ganz verschieden anschaut, auffasst, anders sieht. Die Empfindung, das Gefühl wird anders. In tausend Fällen ist dann durchaus nicht zu helfen, so wenig zu helfen ist, falls das Talent überhaupt fehlt. Aber wo man mit dem Studium, namentlich mit dem Maasse, sich immer frei von Manier erhalten kann, da soll man es auch thun. Wenn ein Maler in die Manier fällt, allen seinen Bildern einen violetten Ton zu geben, weil er in demselben Alles sieht, so ist das ein anderes, als wenn ein Zeichner seinen menschlichen Figuren Köpfe giebt, die nur $^1/_{10}$, ja wohl gar $^1/_{14}$ der ganzen Körperlänge haben, Gestalten also schafft, die weder im Himmel noch auf Erden zu finden sind, während er durch einfache Anwendung des Zirkels sich von den grössten Ausschweifungen seiner Manier heilen könnte. Das Schöne verlangt Wahrheit. Die Manier ist unwahr. Am schlimmsten wird sie natürlich da, wo man sieht, dass sie absichtlich gegen das bessere Wissen befolgt ist, seien nun die Gründe, welche sie wollen, möge damit dem Geschmack eines Einzelnen oder der Menge geschmeichelt werden sollen. Hier wird dann die einfache Manier zur Lüge; schlägt sie als solche in einer Kunstepoche durch, so endet dieselbe natürlich in Fratzenhaftigkeit und Albernheit. Dann heisst es mühsam die Wahrheit, das Schöne, den Stil wieder suchen.

4.

Der Schmuck. Die sogenannten technischen Künste.

Viele Aesthetiker haben eine Unterscheidung zwischen hoher und niederer Kunst gemacht; man hat die letzte auch wohl anhängende, technische, nützliche Kunst u. s. w. genannt. Manche haben gar keine sogenannte nützliche Kunst gelten lassen, da nichts als Kunst anerkannt werden könne, was auf den Nutzen basirt sei und die Kunst absolut nutzlos sein müsse. Doch ist dies als Irrthum zu bekämpfen. Die Lehre ist unrichtig, dass die freie Kunst und die Nützlichkeit sich nicht mit einander vertrügen; es ist eine Theorie, die der guten Praxis geradezu zuwiderläuft. Ein nützlicher Gegenstand kann schön behandelt werden; nicht der Zweck eines Gegenstandes, sondern nur seine Schönheit kommt hinsichtlich der Kunst in Betracht. Der Töpfer, der Töpfe fabricirt, ist ein Handwerker; der Töpfer, der schöne Töpfe fabricirt, ist ein Künstler. Die Trennung und Ausscheidung der niederen oder nützlichen Künste, oder wie man sie nun nennen will, Künste, zu denen von Vielen auch die Architectur gerechnet wurde, war bequemer als gerecht. Sie hat übrigens viel geschadet; sie hat dazu beigetragen, das Handwerk herabzudrücken, statt dass es Aufgabe der Wissenschaft gewesen wäre, das Handwerk in die Kunst zu erheben. Heutigen Tags ist ein Umschwung bemerkbar; die Einseitigkeit einer solchen Auffassung ist namentlich durch die grossen Industrie-Ausstellungen klar geworden. Einer der überzeugendsten und mächtigsten Bekämpfer der alten Ansicht ist G. Semper in seinem Werk: Der Stil.

Das Alterthum kannte die genannte Theilung nicht. Die Alten schieden als geistige Künste die Poesie und Musik, dann auch die Orchestik aus, in welcher der Mensch selbst Stoff ist. Aber Bildhauer, Maler, Baumeister waren als Bearbeiter niederer Stoffe Techniker. Erst allmälig fing man an deren Werke zu den freien Künsten zu rechnen, wie jene hiessen (artes liberales). Auch dem Mittelalter war eine Trennung von Kunst und Handwerk, wie sie uns geläufig geworden, fremd. Peter Vischer war ein ehrsamer Rothgiessermeister; Albrecht Dürer hatte

eine Malerbude; viele Erbauer von Domen unterschieden sich nur durch ihre Geschicklichkeit von den Mitarbeitern. Erst gegen die neuere Zeit verlor sich im Handwerk mehr und mehr das Bewusstsein der Kunst. Die unteren und mittleren Stände sehen wir in Deutschland, von dem wir hier sprechen wollen, seit dem 30jährigen Kriege gedrückt, herunterkommend. Die Menschen waren durch Noth und Druck sclavischer geworden; durch die veränderten Handelsbeziehungen litt der Gewerbfleiss und Wohlstand; so ging dem Handwerk der freie, künstlerische Hauch verloren und stumpfer, dumpfer, gebrauchsmässiger lebte es dahin. Nicht zum wenigsten trug das Vordrängen der Gelehrsamkeit daran die Schuld. Die Gelehrten, die wieder durch Bücher, Universitäten etc. auf die Verwaltenden einwirkten, erkannten am liebsten nur das an, was durch Studium aus Büchern oder aus der vergangenen Welt gewonnen war. Maler, Bildhauer und Architecten hatten sich nun freilich in Italien eine Ausnahmestellung errungen, die aber ebenfalls sich hauptsächlich darauf stützte, dass auch das Alterthum sie so hoch gehalten und über sie geschrieben hatte. So konnten sie sich auch, wenngleich nur in schwerem Kampfe gegen die deutsche Gelehrsamkeit, als Künstler behaupten. Es ist bekannt, wie gerne man sich mit den sogenannten „schönen Wissenschaften", einer schlechten Uebersetzung des französischen „belles lettres" in der Aesthetik begnügte.

Die Aesthetik mag nicht leicht grösseren Nutzen stiften, als wenn sie nach Kräften den sogenannten niederen Künsten wieder zu höherem Ansehn verhilft. Es ist ihre Pflicht sogar, den Schaden wieder gut zu machen, den sie denselben durch eine gewisse Verachtung zugefügt hat. Freilich ist das jetzt schwierig und es bedarf gewaltiger Anstrengungen, um erst wissenschaftlich das so lange zu wenig cultivirte Gebiet wieder einzunehmen und zu beherrschen. Doch ist bei den Anstrengungen, die schon gemacht worden und noch gemacht werden, das Beste zu hoffen. Die technischen Künste, getrieben durch die gefährliche, geschmackvollere französische Concurrenz, regen sich seit einigen Jahren in ungewöhnlicher Weise. Der Nutzen selber verlangt, dass die Schönheit gepflegt werde, aber die Wissenschaft muss ihren Bestrebungen noch einen Nachdruck geben, aufmerksam machen auf das, was Jedem stets zur Hand und vor Augen sein kann. Weist sie nachdrücklich darauf hin, dass Töpfer, Schreiner, Schlosser, Zimmermaler, Färber und wie sie nun heissen, nicht für die Kunst verloren und nicht als „Banausen" von oben herab anzusehen sind, dass Bestellungen nach guten Zeichnungen, nicht blos nach Modelaune, für Auftraggeber und Auftragempfänger gleich erspriesslich sind, dass man dem Schönen überall nachstreben und nachleben kann, so wird sie noch ganz anderen Nutzen stiften und mehr Nutzen stiften, als bei einer Anleitung, die sich damit begnügt in einem ästhetischen Thee, bei Büchern und Klavier, Befriedigung zu verschaffen.

Man glaube übrigens nicht, dass durch eine grössere Aufmerksamkeit auf die niederen Künste nur diese gehoben würden. Eng hängt mit ihnen die hohe bildende Kunst zusammen. Die bildende Kunst, der jene nicht zur Grundlage dienen, ist immer eine mehr oder minder gemachte; sie ist kurzathmig, kurzlebig; sie mag einzelne glänzende Werke aufzuweisen haben, aber ihr fehlt der wahre Träger, der Volksgeist; ihr fehlt der Stamm, daraus sie sich recrutirt. Sie gleicht einer Kriegsflotte ohne Kauffahrteiflotten dahinter. Ein kräftiges, blühendes Handwerk muss ihr zur Grundlage dienen; aus der allgemeinen Technik heraus muss sie sich bilden. Und dann — sobald sie sich gänzlich von demselben losreisst, ist ihre Ueberstürzung sicher, so sicher wie sie durch gänzliche Gebundenheit an das Bedürfniss verkommen muss. Dort verliert sie den Boden unter den Füssen und wird manierirt, übertrieben, schwindelhaft; hier wird sie niedergedrückt und von rohen Tritten in das nüchterne, zähklebende, triviale Alltagsleben hineingetreten.

Was andrerseits den Handwerkerstand betrifft, so sind seine socialen Bestrebungen gut. So lange er aber nur in dieser äusserlichen, einseitigen Weise sucht, eine bessere Stellung zu erringen, wird er gleichsam auf abschüssigem Boden stehn und doch immer wieder zurücksinken. Er hebe sein Handwerk wieder auf künstlerische Stufe. Dort ist für ihn noch die beste Sicherheit gegen Concurrenz, soweit es überhaupt Sicherheit giebt, und findet er wieder Selbstgefühl und wahre Schaffensfreude.

Nicht alle Werke des Nutzens eignen sich dazu, durch Schönheit geschmückt und veredelt zu werden, aber dass eine unendlich grössere Anwendung des Schönen möglich ist, zeigen uns die Geräthschaften des Alterthums und aller in der Kunst besonders ausgezeichneten Zeiten, beweisen auch die Völker, bei denen wie z. B. bei den Orientalen Handwerk und Kunst noch nicht gänzlich auseinanderfallen. Grade die jüngste Epoche hat sich wohl mit besonderer Vorliebe und gleichsam aufathmend den Erzeugnissen des Handwerker- und Kleinkünstlerthums solcher Völker zugewandt, bei denen kein Bruch zwischen Nutzen und Schönheit stattfindet.

Es handelt sich in diesem ganzen Kunstgebiet um nichts Anderes, als was in der höheren Kunst maassgebend wird. Es gilt die schöne Gesetzmässigkeit des Stoffes in freier Weise auszudrücken und den uns innewohnenden Normen, wie sie in den Hauptzügen aufgestellt sind, Rechnung zu tragen. Durch diese Vereinigung werden wir ein Wohlgefallen spüren, dass sich bis zu dem tiefen Wohlgefallen des Schönen steigern kann. Wo ein Nutzen beabsichtigt ist, muss derselbe erfüllt sein, oder der aus Absicht und Erfüllung hervorgehende Widerspruch wird kein reines Wohlgefallen aufkommen lassen.

Ich kann hier natürlich nur Einzelnes herausgreifen und muss auf Semper, dann auf die ausführlichen Werke, z. B. Böttichers über die Tektonik der Alten, auf die Berichte über die grossen Ausstellungen und

die Specialwerke über die einzelnen Zweige dieses ganzen Gebietes verweisen. Es kann hier nur darauf ankommen, das Princip klar zu machen. Bahnbrechend ist dafür Sempers Werk: Der Stil.

Nehmen wir die Töpferei. Es soll aus Thon ein Gefäss gebildet werden zur Aufbewahrung von Flüssigkeit, geeignet dieselbe auszuschenken.

Eine nasse Masse hat das Bestreben nach dem Runden. Der Töpfer arbeitet den nassen Thon auf der Drehscheibe, welche das Rundungsprincip besonders zur Geltung bringt. Im Gegentheil zum harten Stein, der geradlinig bricht, dessen Krystalle aus Geraden zusammengesetzt sind, verlangt der Thon und was aus ihm gebildet den echten Thoncharacter tragen soll, geschwungene Linien. Ein in dieser Form behandelter Stein wird leicht an Töpferarbeit, ein in jener Form behandelter Thon an Steinhauerarbeit erinnern. Die Uebergänge werden hier vermittelt durch das Brennen des Thons.

Aus dem Material ergiebt sich also schon das Streben nach rundlicher Form, dann aus der Technik; überdies strebt nun auch die Flüssigkeit, die das Gefäss aufnehmen soll, der Kugelform, resp. der Kreisform zu; wir sehen also, dass Alles zusammentrifft, um an dem vom Töpfer gebildeten Gefäss scharfe Ecken möglichst vermeiden zu lassen. Die reine Kugelform, ward früher gesagt, ist in ihrer mathematischen Einheitlichkeit mehr als Zwang erscheinend, denn die Eiform. Ausserdem macht ihr Bauch bei grösseren Gefässen sie vielfach unhandlicher. Sie muss z. B. freier getragen werden, als die in längeren Linien sich an den Körper mehr anlegende Eiform, wenn wir uns ein solches Gefäss etwa in der Hand getragen denken. Nehmen wir also eine aus Thon gebildete Eiform als das eigentliche Gefäss an. Dieses kann nicht feststehen. Entweder müssen wir also eine Spitze wegschneiden, und so eine breitere Fläche herstellen oder wir müssen ihm einen besonderen Fuss geben, d. h. es besonders zum Stehen einrichten. Welche Spitze des Ei's aber nach oben oder nach unten nehmen? Semper weist vortrefflich nach, wie für die Form die Art und Weise des Tragens in Betracht kommt. Wenn ein Gefäss auf dem Kopfe getragen wird, wird man den Schwerpunkt lieber in die Höhe verlegen. „Wer den Versuch macht einen Stock auf den Fingerspitzen zu balanciren, wird dies Kunststück leichter finden wenn er das schwerste Ende des Stockes zu oberst nimmt.“ Kommt es hauptsächlich auf sicheres Stehen an, so wird man den stumpferen Theil der Eiform nach unten nehmen, in jenem Falle denselben nach oben. Andererseits muss nun das Gefäss eine Oeffnung zum Einfüllen, wie zum Ausgiessen der Flüssigkeit haben. Hier ist ebenfalls wieder in Betracht zu ziehen, ob es darauf ankommt, viel mit einem Male zu schöpfen oder auszugiessen, oder wenig. Je kleiner die Oeffnung, desto weniger ist übrigens der Inhalt dem Verdunsten oder dem Hineinfallen fremder Körper ausgesetzt. Wir haben in solchen oben und unten ab-

geschnittenen Eiformen bekanntlich die Formen für viele kleinere Gefässe.

Aber ein solches Gefäss wäre übermässig einheitlich. Es hätte gar keine Gliederung, namentlich wenn wir den, es aus der Einheit reissenden Henkel noch fortlassen. Wenn solche Form auch bei dem kleineren Gefässe z. B. dem Glase, noch durchaus entsprechen würde, so würden wir bei dem grösseren nach einer stärkeren Belebung der Masse verlangen, als durch den blossen Schwung der Linien gegeben ist. Da bieten sich nun vor allen Dingen die Abschlüsse an Oeffnung und Stehfläche. Sobald wir sie betonen, sie ausdrücken z. B. durch einen Ring, durch ein Band, ein Geflecht, eine Kante oder wie wir nun dergleichen Abschlüsse zu sichern pflegen, so erscheint das Ganze sowohl belebter



Fig. 4. Antike Vasen.

als auch zusammengefasster, fester, abgeschlossener. Wir haben dann Bauch des Gefässes, oberen Rand und Fussrand. Zum Ausgiessen wird, um das Ueberfliessen zu vermeiden, ein Ausguss wünschenswerth sein, der die Flüssigkeit in einem geschlossenen Strahle wegleitet, der Ausguss oder die Lippe. Setzen wir ausserdem nun noch zum Heben oder Tragen einen Griff an ein solches Gefäss, der, mit den geschwungenen Linien desselben übereinstimmend, ebenfalls geschwungen gebildet werden wird.

Wir haben in dieser Weise in dem runden Gefäss die sogenannte Bowlenform, in den übrigen die Glas-, Tassenform, dann die gewöhnliche Topf- und Krugform entstehen sehen. Die ansprechende Eiform, um bei dieser stehen zu bleiben, zu finden, ist natürlich die Sache des Geschmacks. Sodann gilt es die richtigen Schnitte zu machen.

Aber es ist eine kräftigere Entwickelung wünschenwerth, eine wahrhafte Gliederung. Wir können dazu wieder einfach die Oeffnung und die Stehfläche nehmen. Wir geben dem Ganzen einen eigenen Fuss, eine Stehfläche, auf welcher ein Träger sich erhebt. Eine unendliche Mannigfaltigkeit ist in ihm gegeben. Die Höhe dieses Trägers, die Erhebung der Stehfläche, der Ansatz an den Rumpf, die Vermittelungen dieser Theile untereinander bieten sich dar. Wie wir schon beim Ganzen die beliebte Dreitheilung haben, so können wir sie auch hier in Ansatz, Mittelglied, Fussfläche wieder schaffen, jedes Einzelne dann wieder gliedernd und zierend. Oben an der Oeffnung dasselbe. Hier kann der Rand erhöht werden. Braucht man nicht eine sehr grosse Weite zum Ausgiessen, so verengert man ihn füglich zu einem Halse, diesen dann wieder nach Umständen in einen mehr oder minder



Fig. 5. Antike Kanne.

Fig. 6. Antike Schaalen und Trinkgefässe.

breiten Rand und nach Bedürfniss in einen Rand mit einer oder mehreren Lippen ausschwellen lassend. Auch hier die Verbindung mit dem Rumpf, der eigentliche Hals, der Rand oder der Rand mit Mundstück. Es versteht sich, dass vor allen Dingen es hier auf die Linien, dann auf die Verhältnisse ankömmt. Ganz im Allgemeinen ist zu sagen, dass eine blosse Wiederkehr der Hauptform einförmig erscheint. Würde ich z. B. eine Eiform als Haupt auf die Eiform des Rumpfes, dieses auf eine Eiform von Fuss stellen, so bekäme ich eine leicht ermüdende Einförmigkeit. Der Rhythmus würde verlangen, dass dem Ausschwellen ein Einziehen entspräche. Ganz von selber wird sich also für den Hals z. B. eine eingezogene Linie herausstellen. Um so mehr, als darin die trefflichste Ueberleitung gefunden ist. Das Einsaugen, das Hinauslassen wird vortrefflich durch sie zwischen Rand und Rumpf ausgedrückt. Weniger nothwendig, aber ähnlich erfreuend geschieht dasselbe beim Fuss.

Ein, zwei, nach Umständen mehrere Henkel kommen nun dazu, verschieden nach der Tragweise. Es versteht sich, dass ihr Ansatz Veranlassung werden kann zu einer besonderen Betonung des festen Anschlusses, sei es dass sie wie herausgewachsen, oder festgenietet oder sich hineinklammernd etc. gedacht werden. Man sieht, welche Mannigfaltigkeit sich schon aus dieser einen Form entwickeln lässt. Sehen wir nun weiter, wie für ein solches Gefäss Wohlgefallen zu erwecken ist, so werden wir vor allen Dingen durch die Farbe eine ästhetische Wirkung bekommen. Ist das Material nicht von Natur wohl gefärbt, so wird man nachhelfen. Es werden sich besonders die Abschlüsse oben und unten, dann der ausgebildete Fuss und das Obertheil bieten, sie durch eine von der Rumpffarbe verschiedene Farbe zu characterisiren.

Soll eine grössere Mannigfaltigkeit hervortreten, so wird diese am leichtesten durch das Spiel von Linien bewirkt, die an Theilen oder am ganzen Gefäss hervortreten. Hier werden Analogien aus der Natur sich neben Betonung der rein mathematischen Linienbildung bieten, dann die Uebertragungen verschiedenster Art aus dem Leben. Also z. B. Nachbildung der Flecken eines farbigen Eies, eines Netzwerkes, wie es im Geäder von saftigen Früchten sich zeigt, eines Netzwerkes, wie es der Mensch bereitet, um eine Sache darin zu tragen oder sie fester zu machen, Nachbildungen von Säumen, Bändern, von Schuppen, dann reines Linienspiel, Arabesken u. dergl.

Alles dieses kann nun durch Bemalung verstärkt werden, dann kann dieselbe auch für sich auftreten. Natürlich lässt sich hier nicht ihre Anwendung verfolgen. Nur wenige allgemeine Bemerkungen. Was die Farben betrifft, so wird durch das Material selbst auf Erd- und Steinfarben hingewiesen, in weiterem Sinn auf die Farbe des Unorganischen. Darstellungen lassen sich zuerst an das Reich der Vegetation anschliessen; das Blatt, das den Stein umschliesst, der Zweig, die Ranke, ergeben sich daraus. Sodann aber wird die freie Phantasie die Verbindungen mit der Flüssigkeit und alle die Gedankenverknüpfungen benutzen, welche sich aus dem Gebrauche des Gefässes herleiten, um dasselbe zu zieren, es zu kennzeichnen und gleichsam lebendig zu machen. Eine Gefässbemalung, die mit einer Willkür verfährt, als ob es ein einzurahmendes, nur sich selbst dienendes Bild zu malen gälte, kann keinen Anspruch auf künstlerische Vernünftigkeit d. h. in gewisser Weise auf Stil machen. Dabei ist ferner darauf zu sehen, dass die Linien der Zeichnung mit den Linien der Gefässform sich vertragen. Die Schärfe und Festigkeit derselben bedingen einander. Eine verschwommene Malerei ohne kräftige Umrisse auf einem scharf ausgeprägten, stilvollen Gefäss ist eine Verkehrtheit. Ein Haus mit einer Pappelallee und einem Spaziergänger im Cylinderhut und Frack ist kein geschmackvolles Bild, um eine Theekanne zu zieren; der Ab-

klatsch eines Veilchens, ohne dasselbe durch Betonung der mathematischen Grundform dem Material des Gefässes anzupassen, kurz die nackte Natürlichkeit zeugt ebenfalls nicht von Feinheit des Geschmacks. Doch müssen wir uns hier mit solchen Hindeutungen begnügen und das Einzelne dem Einzelnen überlassen.

Aber der Gefässbildner kann ja nach anderen Principien arbeiten. Gesetzt er betrachtet sein Material als ein durchaus durch ihn zu Vernichtendes, er nähme sich vor, höhere Bildungen darin zu wiederholen. Wenn er z. B. eine Menschenform für das Wassergefäss wählte? Der menschliche Rumpf würde dem Krugrumpf gleichgesetzt. Hals und Kopf würden dessen Haupt; die Arme würden die Henkel; die Beine und Füsse dienten zum Fusse. Man sieht ein, dass hier ein Widersinn entstände; nur etwas Komisches oder ein Hässliches könnte dabei herauskommen. Denn der Kopf ist nicht zum Schöpfen, der Mund nicht zum Ausfliessen — in Brüssel sich vom „Manneken" das Vorbild zu holen, dazu ist man nicht überall „vlämisch" genug — der Bauch ist keine Tonne, die Beine und Füsse sind zum Gehen; kurz ein Widersinniges spränge daraus hervor.

Aehnlich die Thierformen. Doch würden hier sich weit mehr Anknüpfungspunkte finden. Das Komische würde mehr den Character des Unsinnigen verlieren. Wenn wir hierbei die Beschränkung auf ein Thongebilde fallen lassen wollen und ganz im Allgemeinen auf solche Gefässe der Nachbildung sehen, so würde z. B. für ein hohes Gussgefäss als komisches Vorbild der Pinguin sich eignen. Der weitbauchige, aufrechtstehende, kurz- und breitfüssige Wasservogel wäre kein übles Motiv für ein Wassergefäss. Der Vogelschnabel ist ein trefflicher Ausguss; die Flügelstumpfen des Pinguins böten sich von selbst zu Henkeln. Für eine flache Schale liesse sich ähnlich die Schildkröte verwenden. Die kurzen Füsse, die Rundungen des Thieres würden passen. Die Rückenschale diente zum Deckel, Kopf und Hals und Schwanz zum Henkel.

Aber der Gefässbildner hätte auch im günstigsten Falle kein Rein-Schönes erschaffen. Eine höhere Form wäre degradirt, um den Dienst des Unorganischen zu leisten. Anders, wenn der Künstler nur durch Andeutungen, die er dem Höheren entlehnt, sein Werk erhöht.

Wenn der Künstler die schönen Formen der Vegetatation benutzt, so kann er ein Schönes darstellen, ohne komischen Beigeschmack. Hier bieten sich ihm saftige, strotzende Früchte, dann Blumenkelche u. dergl. Die Bewegungslosigkeit, das Enthalten einer grossen Quantität Flüssigkeit bei manchen Früchten, z. B. bei Melonen, Kürbissen, stimmt zum Gefässe. Das Schönste ist aber auch damit nicht gewonnen. Die schönste Form findet das Gefäss nur in der mathematischen, auf die es durch den unorganischen Stoff hingewiesen ist. Kugel-, Ei-, Walzen-, Kegel- und derlei Formen werden am richtigsten

zu Grunde gelegt. An diese mag sich dann der Schmuck schliessen, der in freiester Weise aus anderen Bildungen entlehnen kann, wenn er sie stilrecht zu verwerthen versteht. So mag der obere Träger des Fusses sich zu einem mathematisch genauen Kelche erschliessen. Dann kann eine freiere, auf das Reizende zielende Bildung nun aber auch Andeutungen aus der höheren Natur verwerthen. Nicht blos die Ranke wird sich hier zum Henkel bilden und als solcher dienend das Gefäss umschliessen, auch Thier- und menschliche Formen können als solche Beigaben auftreten. Das Eidechschen klettert am Gefässe empor um zur Flüssigkeit zu kommen und dient als Handhabe. Nixen und Meerfrauen umspielen den Rand. Der Henkel beisst mit einem Thierkopfe oder krallt sich als Thierfuss in den Rumpf oder wird zu einer Schlange. Doch ist hervorzuheben, dass alle solche Bildungen mehr dem reizenden Stil als dem strengen und schönen Gefässstil angehören.

Zum Durchgiessen, schnellen Ein- und Ausschöpfen wird sich eine einfache Röhren- (Walzen-)-Form eignen; wo es noch weniger darauf ankommt, die Flüssigkeit zu bewahren und vor Hineinfallen fremder Gegenstände zu sichern, sondern der schnelle Ausguss Hauptzweck ist, wendet man die Kegelform an, oben die Breite, unten die Spitze. (Jene Walzenform vielfach bei Gläsern; diese Kegelform bei Champagnergläsern u. s. w.; abgestumpfte Kegel für Eimer u. s. w.) Für ein grosses Gefäss, welches nicht gehoben werden kann, sondern gerollt werden muss, aber doch muss stehen oder sicher liegen können, eignet sich die abgestumpfte Ellipse, die Tonnenform, u. s. w. Soll ein Gefäss Flüssigkeit fassen, um dieselbe überströmen zu lassen, so wird die Kelchform der Blumen mit umgebogenem Rande eine der passendsten sein; so für Springbrunnen-Schaalen, überhaupt für Alles, was überquellen oder überhängen soll, für manche Blumenvasen u. s. w.

Man möge zum wenigsten aus diesem kurzen Blick auf ein Gefäss ersehen, wie viele Rücksichten dabei zu nehmen sind, wie viele ästhetische Fragen in Betracht kommen, wie vieles Wichtige daran zu knüpfen ist.

Wenden wir uns zu einem anderen Zweige der niederen Kunst. Werfen wir einen Blick auf die Bekleidung. Was die Stoffe betrifft, so will ich hier aus Semper einige seiner Hauptsätze über Flachs, Baumwolle, Wolle und Seide anführen. Er sagt: „Das Characteristische der Flachsfasern ist ihre grosse Zähigkeit (nächst der Seide die grösste), ihre eigenthümliche Frische und Wärmeleitungsfähigkeit, welche zum Theil von der Glätte ihrer Oberfläche abhängt, ihre aus gleicher Ursache theilweise hevorgehende geringe Empfänglichkeit für Aufnahme des Staubes und Schmutzes, ihre wesentlich auch auf chemischen Eigenschaften des vegetabilischen Stoffes beruhende geringe Affinität zu den meisten Färbemitteln, ihre Unveränderlichkeit beim Waschen, die geringe Neigung, welche sie haben sich zu filzen u. s. w.“ ... „Man soll

bei der Verarbeitung dieses Stoffes alles vermeiden, welches den vorhin erwähnten köstlichen Eigenschaften desselben entgegen ist, oder auch nur sie minder wirksam und dem Auge bemerkbar hervortreten lässt, vielmehr soll man, wo es angeht, in der Behandlungsweise nach Mitteln suchen, die genannten Eigenschaften entweder factisch oder auch nur dem sinnlichen Eindrucke nach zu unterstützen. So soll man die rauhen Oberflächen der Linnenzeuge vermeiden, weil gekörnte oder faserigte Oberflächen das angenehme Gefühl der Frische, welches dem Leinenzeug eigen ist, stören, weil zugleich die Eigenschaft der Nichtempfänglichkeit des Linnens gegen Schmutz und färbende Stoffe dadurch zum Theil aufgehoben wird. Der kühlen glatten Oberfläche soll zugleich ein kühles Princip der Färbung entsprechen; man soll daher das milde Weiss des gebleichten Flachses, welches die kühlste unter allen Farben ist, vorherrschend benützen, in allen Fällen, wenigstens in denen, wo die Frische des Zeuges der anderen Eigenschaft desselben (nämlich seiner geringen Empfänglichkeit, den Staub und den Schmutz aufzunehmen) voranzustellen ist. Wo aber Rücksichtnahme auf letztere Eigenschaft vorgeschrieben ist (wie z. B. bei gröberen Gewändern, Tischbekleidungen, Arbeitskitteln u. drgl.), dort soll man dem Stoffe seine Naturfarbe lassen oder ihn nach einem Systeme der Polychromie färben, wobei die negativen (kalten) Farben die vorherrschenden sind; denn diese werden den Eindruck der Kühle am besten wiedergeben und bieten sich auch für die Flachsfärberei am bequemsten dar. Zu allen Zeiten war das Blau (Indigo) die beliebteste Farbe für Linnenzeuge, das sich auch an einigen noch erhaltenen sehr alten ägyptischen Linnentüchern findet. Was immer für Farben man für Linnen anwenden will, sie müssen stets einen Stich in das Kalte erhalten. So z. B. ist das reine Orangegelb und sind alle heissen Töne, die auf die Farbenscala jenseit des Kirschroth fallen, auf Linnen kaum statthaft, es sei denn, dass sie durch Beimischung von Blau gebrochen werden ..."

Von der Baumwolle sagt Semper, dass sie zugleich dem Flachse und der Wolle verwandt ist, aber die Eigenschaften beider gewissermaassen nur nachäfft. Sie liesse daher die mannigfachsten Behandlungsweisen zu. Die Tugend der Baumwolle liege in der Mattheit der Oberfläche.

Die Wolle nennt er, selbst die Seide nicht ausgenommen, den schönsten Faserstoff. Sie sei daher auch derjenige, dessen Stil der reichste und satteste. „Das feine gekräuselte Haar der Schaafe giebt ein weiches lockeres Gewebe, das als schlechtester Wärmeleiter vorzüglich geeignet ist, sowohl in der Kälte die innere Wärme zurück-, wie in der Hitze die äussere abzuhalten. Dabei ist das specifische Gewicht der Wolle geringer als das jedes anderen Faserstoffes (nämlich nur $1,_{260}$), wodurch die aus ihm gewonnenen Zeuge noch ausserdem den Vorzug grosser Leichtigkeit gewinnen. Die Wolle ist nicht wie der

Flachs und in geringerem Grade die Seide frisch anzufühlen, sondern besitzt grosse specifische Wärme, die sich zum Theil aus der schuppigten Textur der Wollhaare und dem dadurch bewirkten Hautreize erklärt ... Eine der köstlichsten Eigenschaften der Wolle ist ferner ihre Empfänglichkeit für färbende Stoffe und die tiefe Sättigung durch Farben, deren sie fähig ist. Vermöge der veloutirten und doch zugleich natürlich glänzenden Oberfläche der Wolle, die immer etwas organisch Durchscheinendes behält, welches weder dem Flachs, noch der Baumwolle, noch selbst der Seide eigen ist, erscheint selbst die dunkelste Tinctur, womit sie gefärbt ist, noch immer als Farbe, nicht als unbestimmtes Schwarz, und nicht minder günstig ist sie für die Aufnahme heller und leuchtender Farben. Diese erscheinen niemals opak und gleichsam aufgesetzt, wie bei der Baumwolle, sondern transparent und identificirt mit dem Stoffe, der durch sie gänzlich durchdrungen ist. Wir sollen diese herrlichen Eigenschaften der Wolle in vollem Maass ausbeuten, aber dabei jenen Stil beobachten, den noch jetzt die Orientalen, die Inder, Perser und Araber, selbst die Türken befolgen, obschon sich darin sicher nur eine schwache Reminiscenz an die unendlich überlegene Technik der Alten kundgiebt. Ein positives Gesetz des Stiles in Beziehung auf Coloration der wollenen, buntfarbigen Stoffe, welches den Gegensatz gegen das Colorationsgesetz der linnenen (und obschon minder entschieden auch gegen das der baumwollenen) Stoffe bildet, scheint aus der Vergleichung der besten orientalischen polychromen Wollenstoffe gefolgert werden zu dürfen, nämlich dass dem warmen Character und dem vollen Faltenwurfe der Wolle entsprechend auch das polychrome System, welches für ein beliebiges Muster in diesem Stoff gewählt wird, in der Regel ein positives, warmes sein müsse, dass es in gesättigten, vollen und gehaltenen Farbentönen sich zu bewegen habe.“

Das Characteristische der Seide ist der Glanz, der an Metallglanz erinnert. Der Atlas ist „heiss“, wie Wolfram von Eschenbach ihn nennt. Er „gestattet die feurigste und lebhafteste Färbung und den grellsten Contrast in der Nebenstellung anderer Farbentöne. Denn das reflectirte Licht, welches von der metallähnlichen Oberfläche dieses Stoffes zurückgeworfen wird, erscheint als weiss, wogegen die Tiefen der scharf contourirten eckigen Falten stets dunkel, beinahe schwarz sind, gerade wie dies bei dem Metall der Fall ist, somit tritt ein mildernder Dreiklang hervor, da die Localfarbe stets von Weiss und Schwarz so zu sagen in die Mitte genommen wird. Zugleich spiegelt der Atlas die nebengestellten Farben unter allen Stoffen am lebhaftesten und entschiedensten zurück, so dass durch den Reflex so zu sagen eine Brücke gebaut wird, die den schroffsten Farbenabstand vermittelt. Hieraus folgert sich aber nothwendig als Regel, ihm nur solche Farben zu juxtaponiren, die mit der Farbe des Atlas im Reflexe vermischt und verschmolzen keine un-

angenehmen Töne hervorbringen.“ „Den Gegensatz zum Atlas bildet der Sammt ... So wie die Seidenfäden, der Länge nach betrachtet, das glänzendste Gespinnst (mit Ausschluss der Metallfäden) sind, ebenso absolut glanzlos d. h. lichtabsorbirend oder vielmehr die Theilung der Lichtstrahlen in aufgenommenes und reflectirtes Licht verhindernd, ist eine Oberfläche, die dadurch gebildet wird, dass unendlich viele quer durchschnittene Seidenfäden aufrecht nebeneinander stehen, wie dieses beim kurzgeschorenen Sammt der Fall ist.“ Semper will die Tiefe, die der Sammt gestattet, benutzt wissen. Seine Pracht bestehe neben der Fülle und Grösse seines gerundeten Faltenwurfes in dem atlasartigen Schimmer der seitwärts betrachteten Theile, neben der tiefsatten aber glanzlosen Farbengluth derjenigen Partien, auf welche der Blick vertical gerichtet ist.

Man denke, um einen Blick zurück zu werfen, für Flachsgewebe an vergilbte Leinewand; dieses Gelbliche berührt uns unangenehm; man giebt ihr dagegen gern etwas Bläue. Die weiche, rauhliche Wolle duldet keinen Schillerglanz und keine Spiegelung von Lichtern, dergleichen beim Abwetzen entsteht, während wir doch sonst das Schillern wohl gern haben. Ihr Weiss darf im Gegensatz zum Leinen nicht zu kalt sein; ein leiser Purpurton, d. h. ein leichter, röthlicher, warmer Anhauch eignet sich am besten. Aehnlich wie bei der Wolle ist dünner, abgeschabter Sammt seiner Idee widersprechend und unerträglich.

Ein Gewand soll den Körper schützen oder verhüllen oder beides. Dabei darf aber der Eigenthümlichkeit des Stoffes keine Gewalt angethan werden. Zwischen zwei Extremen liegen nun alle den Körper bedeckenden Bekleidungsarten; das eine baut gleichsam eine Hütte um den Menschen, das andere legt sich hautähnlich an den Körper. Es ist klar, dass dort der Stoff für sich wirken muss und Hauptsache wird, während im letzten Fall der Stoff gleichsam nur eine Zuthat zum Körper wird, dessen Formen maassgebend erscheinen. Dort also das Gewand in seinen Falten, Brüchen, mit seiner Farbe, den Lichtern und Schatten und Reflexen sich frei entfaltend; hier die Linien und Schwellungen der Glieder, der Muskeln. Die classischen Völker verstanden die Vereinigung von Gewand und Körper besser als unsere Zeit, die den Umhang und das Anliegende zu der Mittelmässigkeit einer Kleiderhülse zusammengezogen hat. Sie zeigten die Körperformen und die Gewandformen in ihrer Schönheit. Ihre Bekleidung war weit, daneben zeigten sie den Körper, specieller die Bewegungsglieder frei. Der Leibrock fiel bequem, faltig am Körper bis zum Knie nieder, durch einen Gürtel gehalten; der wollene Mantel ward umgeworfen und schützte den Körper, immer nur den eigenen Gesetzen in Wurf und Falten folgend. Hier wurde das Princip befolgt: Körperschönheit und Gewandschönheit neben einander. Die Germanen liebten enganschliessende Tracht. Körperschönheit stand dabei voran. Durch das Mittel-

alter hindurch finden wir meistens eine passende Vereinigung: enges Wamms, enge Beinkleider und ein weiter Mantel. Daneben freilich auch die unnatürlichsten Moden. Vielfach begegnen wir Gewändern, die die ganze menschliche Figur verstecken, bis auf Kopf und Hand; alles Uebrige ist mehr oder weniger willkürlich verhüllt. Im Ganzen muss man unserer heutigen männlichen Tracht, um nur dieser Erwähnung zu thun, die grösste Stillosigkeit vorwerfen. Statt die Körperformen hervortreten zu lassen, indem z. B. die Arme, der Nacken, das Unterbein entblösst getragen, oder mit anschliessendem Stoffe bedeckt werden, oder die Bekleidung nach ihrem eigenen Gesetze zu behandeln, ist eine Hülsenform beliebt, die weder das Eine noch das Andere recht, sondern beides schlecht erfüllt. Der Stoff kann sich nur im alten Mantel nach seinem freien Wurf der Falten entwickeln; in Rock, Frack, Weste, Beinkleid ist er durch Schnitt, durch Näthe, Wülste u. dgl. in Formen gezwängt, die eine Caricatur des schönlinigen menschlichen Körpers sind. Die Natur des Stoffes kommt dabei so wenig wie möglich in Betracht. Ein Beinkleid von Leinewand, Baumwolle, Wolle zeigt denselben Schnitt; selbst die ganz ledernen Hosen der Reiterei sind zugeschnitten wie die Leinwandhosen, das Beinwerk zu Elephantensäulen gestaltend. — Was die Tracht betrifft, so muss der Kopf frei umschauen können; der Hals muss also Freiheit haben, sich bewegen und drehen zu können. Einseitigkeit und Verbohrtheit ist der Character der Zeit, die Hals und Kopf versteift. Es liegt ein peinlicher Zwang darin ausgedrückt; der Mensch wird gleichsam einzig auf die eine ihm vorliegende Arbeit hingedrückt; er hat nicht links, nicht rechts zu sehen, sondern zu thun, wozu er gestossen oder angetrieben, was ihm vorgelegt wird. Steife Halsbinde ist darum subaltern-bureaukratisch, Dressur-soldatenmässig; sie steht nicht einmal dem Werkzeug, viel weniger dem Vorgesetzten, der Umsicht haben soll. Die hohe Kravatte, mit steifen Vatermördern obendrein, schafft jedem Kopf gleichsam einen Stall, in dem er eingepfercht ist. Desgleichen müssen Arme und Beine frei zur Arbeit und zur Fortbewegung sich regen können. Eine in dieser Hinsicht hinderliche Tracht ist Unsinn und deutet auf Faulheit und Verkommenheit der Stände hin, die sich ihrer bedienen. Natürlich gilt dies auch von der Bekleidung des Fusses. Wir lassen hierbei die Moden ganz ausser Acht. Auf deren Verrücktheiten, Schnabelschuhe oder Bärenklauen zu tragen, weil irgend ein Fürst dergleichen Ungethüme trug, um seine verkrüppelten Füsse zu verstecken, können wir hier nicht eingehen. Pressungen des Körpers sind demselben schädlich; jede pressende Tracht ist darum dem einfachsten Menschenverstande gemäss zu verwerfen. Dass anliegend und pressend zweierlei Dinge sind, versteht sich. Pressende Kleidung verräth auch sonstigen Zwang; sie ist ein Ausdruck der Steifheit und muss wieder Steifheit erzeugen. In ähnlicher Weise kann man aus einer Ge-

wandung, die nicht frei, sondern schluderig ist, auf Zerfahrenheit schliessen. Der Hosenteufel, das Geschlitzte, Gebauschte, Gepuffte, Verzackte u. s. w. ist nur in einer ungebundenen, haltlosen, übertriebenen, willkürlichen Zeit möglich. Gebranntes, Gekräuseltes deutet auf formelle, peinliche Beschränkung, die mit der grössten Ausgelassenheit verbunden sein kann. Im Elisabethkragen steckt Kniebeugung, Handkuss, Ceremoniell; ähnliches im Jabot, in der gekräuselten Handmanchette. Welche schöne, freie, natürliche Tracht herrschte dagegen bei den Römern und Griechen!

Sehen wir unsere Tracht an, so sollte man meinen, dass deren Schnitt selbstverständlich nach dem Körper zu markiren sei. Entweder soll man also theilen nach Ober- und Unterkörper; das giebt die Jacke. Oder man lässt den Rumpf als Ganzes hervortreten, ohne Taille in der Joppe und im Hemd, mit Taille im Rock und im Hemd mit Gürtel. Zieht man noch den Schenkel hinzu, so muss der Schnitt dicht über dem Knie sitzen d. h. das Gewand muss bis dahin fallen, das Knie selbst aber frei lassen; in der Mitte den Schenkel zu durchschneiden erscheint hässlich. Bei einer Verlängerung darf man wieder nicht das Knie durchschneiden, sondern müsste dieses mit bedecken und den Schnitt unter dem Knie abschliessen lassen. Verkehrt wäre es wieder bei weiterer Verlängerung die Wade auseinander zu schneiden, sondern das Gewand müsste bis auf den Knöchel hinabreichen. Am Arme giebt der Ellenbogen durch seine Form keinen so guten doppelten Abschluss wie das Knie. Oberhalb des mächtigen Oberarmmuskels, wo der Arm von der Schulter absetzt, dann am Handgelenke sind hier die gegebenen Schnitte, wonach der Arm mit Hand sich als ein Ganzes zeigt, während die Schulter zum Rumpfe gezogen wird, oder Hand und Arm gesondert erscheinen. Das Alterthum hatte jenen Schnitt; auch die jetzigen Frauenhemden und zeitweise die Kleider reichen die Schultern bedeckend bis zum Arme. Auf die Gefahr hin, zu den bekannten Kleidererfindern gezählt zu werden, möchte ich für Turner zum Turnen ein ähnliches Hemd vorschlagen, das doch wenigstens den kräftig ausgebildeten schönen Arm zeigen würde.

Bei unserer Bekleidung wird die Symmetrie des Körpers eingehalten, freilich in welcher Art! Die Alten verstanden die Gesetze von Freiheit und Ordnung anders. Während der nackte Körper die reichste Mannigfaltigkeit durch das lebendige Spiel der Muskeln zeigt, wird bei unserer Hülsenform eine unbelebte, womöglich rund ausgestopfte Schale geschaffen. Beides, sowohl die Körperformen als die lebendigen, reichen Falten des Gewandes, sind ausgeschlossen. Die Krebsschale scheint häufig das Idol; sie nützt als Kürass; der Kürass hat wieder unsere Tracht beeinflusst. Im Gegensatz zu unserer oft übertriebenen Symmetrie, die in ihrer mathematischen Peinlichkeit als Uniform dem Künstler so verhasst wird, weil sie gleichsam ihre dürre

Weisheit predigt, dass der Mensch von vorne betrachtet ein symmetrisches Geschöpf sei, gaben die Alten der Wurfgewandung den Vorzug, wodurch jeder Zwang vermieden wurde. Freiheit und Regelmässigkeit waren auch in Gewand und Körper vereint. So entsteht dieser reiche, freie Eindruck durch den schön umgeschlagenen Mantel; grosse Flächen wechseln mit den mannigfaltigen Falten ab; die Symmetrie ist nicht aufgehoben, sondern nur verhüllt; sie wird Einem nicht gleichsam ins Gesicht gestossen. Ohne Mantel tritt die Symmetrie deutlich hervor; im Harnisch fügt sie sich dem Körper an; im hemdartigen Gewande geben die durch den Gürtel gezogenen Falten Mannigfaltigkeit. So die Alten. Die Behandlung unserer Kleider, namentlich der Uniformen, ist dagegen steif, häufig zwangsjackenmässig. Der regelmässige Körper bedarf der Unregelmässigkeit in der Stellung, um nicht gezwungen zu erscheinen, — ähnlich wie der Sinn und der Vers nicht genau zusammen fallen dürfen; regelmässiger Körper, regelmässige steife Kleidung und regelmässige steife Haltung ist ein für alle Mal zu viel des Guten. Das Schöne geht im Zwang auf, die Ordnung wird zum Zwang. Es ist ein Wunder, dass man noch nicht darauf gekommen, alle einzelnen Rippen durch Schnüre genau symmetrisch nachzubilden; stammten die Schnürenröcke nicht von uncivilisirten Völkern, die darum oft mehr sehen, als der Verstand der Verständigen, so hätten wir auch eine solche Verzierung wohl schon, als ungemein stilvoll, erlebt.

Näher wollen wir hier nicht auf unsern Kleidergeschmack eingehen. Am kürzesten kann man sagen, dass keiner existirt. Die Laune der Mode herrscht. Was noch so abscheulich und lächerlich für den Anfang erscheint, drückt sich im Zeitraume weniger Jahre durch und gilt dann für schön, für unentbehrlich zu einem „noblen“ Aussehen. Nach einigen Jahren wechselt das; es wird dann der Kleinstädter, der die Mode endlich angenommen hat, darin verlacht, und nach 50 oder 100 Jahren sieht man wohl gar oftmals eine „Volkstracht“ darin, weil der Bauer irgend ein Stück daraus sich zugelegt hat und nun hartnäckig festhält. An Hut, Rock, Beinkleid oder was es sonst ist kann man ja in allen Gegenden diese Wandlung sehen.

Ich will übrigens auf einige Eigenthümlichkeiten aufmerksam machen. Die Mode hält trotz ihrer Willkür gewisse Gesetze ein. Man erinnere sich an das im allgemeinen Theil über das Gegengewicht Gesagte. Sobald die Mode einen runden Hut verlangt, sobald strebt sie auch nach einem runden Kleide und umgekehrt. Unsere jetzigen runden Hütchen verlangen Jacken. Sobald aber ein über das Gesicht spitz vortretender Hut, dazu wohl noch gar ein Jabot Mode ist, sobald macht die Mode — gleichsam den Vogel nachahmend — aus dem Rock einen Frack. Vorne steht etwas über, so muss hinten der Schwanz hängen. Ein komisches Schauspiel, diese Millionen Europäer, diese Narren der

Modemacher! Vom Kaiser und der Kaiserin bis zum Hausknecht und Dienstmädchen beugt sich Alles und macht das unsinnige Zeug nach; von Vernunft dabei keine Rede; Gesundheit, Scham werden nach einigem Sträuben auf's leichteste geopfert; der Geschmack? — der Geschmack findet Schnabelschuhe, halb nacktes, sogenanntes griechisches Costüm und Reifröcke, das Aussehen einer Schwangeren und einer Hottentotten-Schönheit, Knieröcke, Schleppen, Frack, Sackrock wunderschön. Ein Wunder, dass unter den Männern noch kein Buckelrücken Mode gewesen ist, wie bei Jungfrauen andere Körpertheile hervorzuheben nach Vorgang regierender Damen Mode geworden ist. Es scheint, als ob die Mode die Thorheit an unserer so vernünftig seinwollenden Zeit rächte, der sie jeden Augenblick ins Gesicht zeigt, wie albern sie trotz ihrer Weisheit ist, und wie thöricht sie, die über Thorheit zu lachen sich zu klug dünkt.

Künstliche Gewebe entsprechen den Anforderungen der Bekleidung am besten. Die Natur ist darin aufgehoben; die Vergleichung fehlt, die den Menschen drücken könnte. Eine vollständige Bekleidung aus Thierpelzen wird die menschliche Figur stets thierisch erscheinen lassen. Die Sitte, den Pelz nur als Schmuck und Schutz an den Oeffnungen des Gewandes zu zeigen, ist darum wohl begründet. Als Hauptbedeckung ist Pelz schon durch das Haar indicirt; das unorganische Haar verträgt überhaupt Naturbekleidungen besser als die Haut; ein Strohhut ist passend, eine Strohweste nicht.

Nachahmungen von Thierformen in der Bekleidung sind hässlich-furchtbar oder komisch. Als furchtbarer Schmuck sind die aus Thierköpfen oder ihnen nachgebildete Helme zu nennen, durch welche die Stärke und Wuth des Thieres auf den Menschen übertragen gezeigt wird. Thiertheile, wie Flügel, Federn, Schwänze, Hauer, Krallen als Schmuck an die Kleidung zu heften, hat nur einen Sinn, wenn sie die Geschicklichkeit ihres Trägers verdeutlichen oder sonst ein Bezug stattfindet. Falken und Spielhahnfedern, Gamsbart und Reihergeflock zieren den Jäger, der sie erlegt hat; sie erzählen uns, dass wir da einen guten Schützen, einen listigen Beschleicher, einen kühnen Bergsteiger vor uns sehen. Weiche wallende Schmuckfedern stehen gut, auf den Hüten zu tragen, indem dieselben auf ähnliche Weise wie das Haar mit der Luft vermitteln; wenn die Damen jedoch ganze Naturflügel aufstecken oder gar ausgestopfte Vögel sich in's Haar setzen, so ist das — Mode. Wenigstens müssten dann regelrecht je nach Umständen Papageien, Elsternfittige und womöglich Pfauenschwänze aufgesteckt werden, um den Anforderungen der Symbolik zu genügen.

5.

Die Baukunst.

Alle bildenden Künste haben es mit Darstellungen im Raume zu thun. Die räumliche Schönheit ist also eine Grundlage für die bildende Kunst; die allgemeinen schönen Raumgesetze müssen in ihr, somit auch in der Baukunst, erfüllt werden.

Bauen heisst Unorganisches ordnend bearbeiten, namentlich in der Weise, dass verschiedene Theile zu einem Ganzen gefügt werden. Hier haben wir die mannigfachen Arten des Bauens im weitesten Sinn (z. B. der Bauer „baut" den Acker, Strassenbau, Bergbau u. s. w.) nicht zu betrachten, sondern nur das Bauen in's Auge zu fassen, welches sich auf Errichtung eines Gebäudes, einer Behausung oder der dahin gehörigen Raumdarstellungen, Raumabschliessungen u. s. w. bezieht. Das ordnende Zusammensetzen einer Mehrheit von Dingen kommt dabei in Betracht. Es ist kein Bauen, wenn ein einzelner Stein behauen wird, kein Bauen, wenn mehrere Theile vollkommen in einander verschmolzen werden z. B. im Erzguss, durch Zusammenschweissen u. dgl. Beides gehört der Bildnerei an. Stück an Stück muss zusammengebracht werden und zwar geordnet und zu einem durch sich selbst bestehenden Ganzen. Wird ein Haufen Steine aufgeschüttet, so ist das kein Bauen, aber dieselben werden aufgebaut, wenn sie zum Beharren übereinander aufgeschichtet werden. Der Tapezier baut keinen Vorhang. Erst das sich tragende Gerüst muss hinzukommen, damit wir seine Arbeit aufgebaut nennen können.

Beim Bauen wird ein Raum zum Ausdruck gebracht, sei es, dass er körperlich ausgefüllt, oder dass er durch Begrenzungen als ein hohler Raum hingestellt wird. Die Mauer z. B. füllt einen Raum; ein durch eine Mauer umschlossener Hof, der Zimmerraum u. s. w. sind Bildungen der letzten Art. Dort wie hier müssen die allgemeinen Anforderungen der Raumschönheit befriedigt werden, also die Dimensionen des Raums, Länge und Höhe oder Länge, Höhe und Breite müssen z. B. in wohlgefälligen Verhältnissen zueinander stehen. Sehe ich die körperliche

Mauer, so muss das Verhältniss ihrer Länge zu ihrer Höhe, je nach dem Anblick auch das Verhältniss ihrer Dicke zur Höhe oder zur Höhe und Länge, ein wohlgefälliges sein, damit dieser Bau gefällt. Ebenso bei dem leeren Raum des Hofes muss dessen Länge zur Breite stimmen; der Raum an sich kommt hier zur Geltung. Ist ein solcher auch von oben bedeckt, so dass ein zimmerähnlicher Raum entsteht, so ist auch die Höhe in Betracht zu ziehen. Stimmen die Verhältnisse der Höhe, Breite und Länge nicht zu einander, so wird der Raum unschön und alle etwaige Einzelschönheit der Wände, Decke, des Bodens können nicht helfen.

Zur Baukunst ist darum an sich schöner Raumsinn nothwendig, der, wie man aus dem Angeführten sieht, so gut für den Innenbau, den Hohlbau als für die räumliche Behandlung der die Räume ein- oder abschliessenden Masse (Wände, Mauer u. s. w.) gilt.

Schöne Gliederung, Verhältnissmässigkeit des Raumes, der Räume unter einander, dann die schöne Beschaffung des Raumes durch wohlgefällige Linien und Flächen der ihn bildenden Wände, Eurhythmie u. s. w., alle diese Schönheitsforderungen der Räumlichkeiten kommen zur Geltung. Die Schönheit eines Grundrisses, die Schönheit der Räume an sich nach ihren Verhältnissen in sich und zu einander ist danach leicht zu sehen. Gehören z. B. drei Räume zu einander und ist der erste ein Miniaturzimmerchen, der zweite eine ungeheure breite Halle, der dritte ein langer, hoher aber schmaler Gang, so stimmt einer nicht zum andern; man betrachtet nicht jeden für sich, sondern übersieht den ganzen Raum, der zusammengehören und auch zusammen beurtheilt werden soll, und findet die Raumtheilung unschön. Jede als Einheit benutzte Wohnung, jedes als Einheit benutzte Gebäude soll in dieser Weise in seinem Raum der Art gegliedert und aufgetheilt sein, dass überall eine Wohlordnung sichtbar ist, keine verletzenden Contraste unter den Theilen sich zeigen, überall Harmonie herrscht, sowohl der einzelnen Theile in sich, oder zu einander als der Theile zum Ganzen.

Bei jeder künstlerischen Bildung muss Idee und Form, Wesen und Erscheinung einander entsprechen, soll ein wohlgefälliger Eindruck erzeugt werden. Die Idee in der Baukunst ist vielfach ihr Zweck. Der Zweck muss also zum vollen Ausdruck, aber den Schönheitsanforderungen gemäss, gelangen. Blosser Ausdruck des Zwecks könnte einen guten Nutzbau abgeben; aber erst dadurch, dass der Bau schön ist, gehört er in die Baukunst. Die Raumschönheit muss zum Ausdruck kommen. Sodann muss das Material zum Bauen nach seiner allgemeinen und besonderen Gesetzmässigkeit in einer, den Schönheitsgesetzen des Menschen entsprechenden Weise behandelt werden.

Unorganisches Gebilde liefert für das Bauen das Material, sei es, dass es an sich der unorganischen Natur angehört oder ein Erzeugniss organischer Natur ist, woraus das Leben entwichen. Alle unorganischen

Massen stehen unter dem starren Gesetz der Schwere. Wir empfinden Befriedigung, wenn wir die statischen Gesetze erfüllt sehen; was gebaut, d. h. zusammengesetzt, das muss vor allen Dingen, um wohlgefällig auf uns zu wirken, den Eindruck des Sicheren machen, oder ein Gefühl der Unsicherheit wird uns drücken, die Furcht uns ergreifen, dass das Zusammengesetzte nicht in sicherer Ruhe verbleiben, sondern zusammenstürzen werde. Das Unorganische ruht; es gehorcht unabänderlich dem Gesetz der Schwere. Darauf muss also jedes Bauen basirt werden. Was die Gesetzmässigkeit der Form anbelangt, so ist diese für das Unorganische das Mathematisch-Bestimmte, wie früher auseinandergesetzt worden. Dadurch, dass diese Gesetzmässigkeiten zur Erscheinung gebracht werden, erzeugt sich das Wohlgefallen des Schönen. Die statischen und mathematischen Gesetze beherrschen daher die Baukunst. Wir können hier gleich sagen, dass die Ordnung, die Gebundenheit deswegen in ihr dominirt.

Eine Verklärung des Unorganischen, eine Durchgeistigung desselben durch das Sichtbarmachen seiner Gesetze, durch das menschlich vernünftige Bearbeiten des Naturstoffes, das, kann man sagen, bezweckt der Künstler. Die schöne Ordnung giebt dem todten Stoffe Leben; Gesetzmässigkeit, Harmonie, Eurhythmie, Einheit und Mannigfaltigkeit, ästhetische Vernünftigkeit walten in ihm, ihn beseelend. In der Idealbildung drückt darum das Bauwerk die Schönheit des Unorganischen überhaupt aus. Die wenigen Stoffe stehen für alle; die schöne Ordnung wird zum Symbol für den Kosmos. Aus dem tiefen Borne solcher Empfindungen und Gedanken muss der Künstler schöpfen, oder er wird Stein zu Stein thürmen, Balken auf Balken legen, messen, berechnen, schichten, und sein Werk wird doch das rechte Leben vermissen lassen; er wird Handwerker, Nachahmer sein, kein Künstler. Aber ich will hinzusetzen, dass der Architect in solcher reinen, einfachen, aus der Natur gezogenen Symbolik verbleiben muss und sich nicht in überkosmische z. B. in gelehrte theologische Ideen verirren darf. Wer die Gottheit nicht durch die Ordnung des Unorganischen verherrlichen kann, der mag zu Anderem Beruf haben; ein genialer Architect ist er nicht.

Es sind Massen, die in der Baukunst gehandhabt werden. So lange der Künstler dieselben noch nicht leicht zu behandeln versteht, indem er die Vermittelung zwischen inneren Schönheitsgesetzen und dem starren, schwer zu behandelnden Material noch nicht gefunden, so lange wird er durch die Masse selbst zu wirken suchen. So hat der Steinbau Neigung in's Colossale zu steigen. Die Einförmigkeit, die verhältnissmässige Armuth, welche der ungeübte Künstler nicht zu überwinden vermag, weil ihm der innere Schatz fehlt und er sich nur an das Material und in rohester Weise an den Zweck klammert, die wird mancher dadurch vergessen zu machen suchen, dass er uns durch Grösse, Masse einen überraschenden Eindruck bereitet. Hat er keine

inneren Maasse, so hindert ihn ja nichts, Stein auf Stein zu setzen und ins Ungeheure fortzubauen, wenn er nur die äusseren Mittel hat. Er hat kein Vorbild, keinen Maasstab für sein frei geschaffenes Werk. Der Instinct lehrt ihn richtig, wo es sich um Massen handelt, auch mit Massen zu wirken, wie ihn, nebenbei bemerkt, die Wichtigkeit der Technik oft zur Aufsuchung und Ueberwindung technischer Schwierigkeiten reizt. So arbeitet er auf's Grosse hinaus, das in der Kunst sich zum Erhabenen steigert. Wir haben auseinandergesetzt, worin das Erhabene sich zeigt. Der ungeschickte Künstler wird bei all' seinem Streben nur etwas Grosses, Uebergrosses, Ungeheuerliches hervorbringen; das Erhabene ist schwer, wie das Schöne, ja wohl schwerer. Sehr grosse Bauten sind darum häufig ein Zeichen der künstlerischen Armuth, die das Schöne nicht zu Stande bringen konnte, weil sie im Material stecken bleibt, und ferner ein Zeichen der Verkehrtheit, die das Erhabene leichter erringen zu können glaubt, weil sie es mit dem Nur-Grossen verwechselt. Man sehe die Bauwerke der Griechen in der Blüthezeit ihrer Kunst an. Sie brauchten kein Unvermögen hinter Massen zu verstecken, wie dies ästhetisch geistlose Zeiten lieben: ihre Werke sind schön, kein einziges colossal. Es versteht sich dabei, dass auch in der Baukunst dem Grossen Grosses zu weihen ist. Der erhabenen Idee muss der erhabene Bau entsprechen. Aber erhaben muss er auch alsdann sein, erhaben wie z. B. die Kuppel Michel Angelo's über der Kirche, die als Mittelpunkt der katholischen Welt gedacht ist.

Die verschiedensten Empfindungen können durch das Bauwerk in uns erregt werden. Doch mag ein Jeder sich leicht das Erhabene, Furchtbare, Niedliche, Gewöhnliche, Gemeine, Hässliche, Groteske, Barocke, Alberne u. s. w. erklären. Ein Gebäude z. B., was einzustürzen droht, eine Decke, die uns auf die Köpfe fallen will, wirkt nach Umständen furchtbar; ist mit Absicht ein solcher Schein hergestellt und erkennen wir denselben, so erscheint er uns doch grotesk, barock. Stilwidrigkeiten können sehr komisch werden, z. B. Zeltdachbildung in Quadern, Porcellanstil für Tempel, Kommodenstil für Häuser etc. Tragischer Eindruck mag uns durch Ruinen erweckt werden; ein sogenannter romantischer dadurch, dass durch Verdeckungen, Schatten und dgl. der Phantasie grosser Spielraum gelassen wird. Absicht und Zufall können dabei wirken; der beste Romantiker der Baukunst pflegt der Zerfall zu sein, wie er in den Ruinen auftritt.

Es ist auseinandergesetzt worden, wie die Kunst zum Handwerk steht und wie der Zweck nicht der Kunst absolut zuwiderläuft, sondern ein Kunstwerk entsteht, wenn ein Ding, ob zweckmässig oder nicht, schön dargestellt wird. Es ist darum verkehrt, die Nutzwohnung des Menschen zu übergehen und die Baukunst bei Bautasteinen und Todtenhügeln zu beginnen, des Menschen Wohnung aber bei Seite liegen zu lassen. Sobald man beim Nutzbau anfängt, auf die Schönheit

zu achten, z. B. schöne Verhältnisse des Ganzen und der Theile zu einander, Einheit in der Mannigfaltigkeit, Regelmässigkeit u. s. w. zu berücksichtigen und danach zu streben, sobald beginnt die Kunst. Es ist daher auch nicht richtig, die eigentliche Baukunst, wie wohl geschieht, auf das Gotteshaus zu beschränken; die specielle religiöse That ist dabei nicht unbedingt nöthig, sondern nur jene allgemeine, in welcher der Mensch seine höhere göttliche Fähigkeit zeigt, die im Streben nach dem Schönen sich kund giebt, und worin er mit Bewusstsein dessen Anforderungen zu genügen sucht. Einen Bau graben sich allerdings auch Dachs und Fuchs und richten sich ihn bequem ein; das Thun des Menschen steht in seiner Sphäre nicht höher, so lange er nur das Gleiche, Schutz und Bequemlichkeit bezweckt und sich um Anderes nicht kümmert. Nach Schönheit, Zwecklos-Wohlgefälligem muss gestrebt werden, soll Kunst entstehen. Diese wird sich nun allerdings meistens am Gotteshaus im höchsten Ausdruck zeigen, indem die höchste Idee, die Gottheit, bei allen ästhetisch ausgebildeten Völkern durch Schönheit und Erhabenheit zu höchst gefeiert wird. Aber ähnlich alle Werke, welche Ausdruck der Ideen einer Vielheit sind und für dieselbe von hoher Bedeutung erscheinen. So das Gebäude, welches den Vereinigungspunkt des Staats darstellt, Königspalast, Regierungshaus, Ständehaus; so Palast überhaupt, Forum oder Markt, Theater u. s. w. Auch das Privathaus kann in seiner Weise ebensogut Ausdruck schöner Baukunst sein, nur dass es meistens den Gebäuden für die allgemeine Menge oder Vielheit des Volkes an Grösse, Pracht u. s. w. nachstehen wird.

Die allgemeine Geistesrichtung eines Volkes, geographische, klimatische Verhältnisse, der Zweck und das Material bedingen den Stil der Baukunst. Durch Anlage und Geistesrichtung werden wir mehr oder weniger in einem Volke ein grösseres Streben nach Klarheit der Verhältnisse, nach Weite, Höhe des Raumes und dgl. finden, als bei einem andern. Enger, beschränkter Sinn wird sich auch in den Bauformen, mit welchen er sich umgiebt, aussprechen; ebenso ein freier, maassvoller, so der ungebundene Sinn u. s. f. Ein Volk drückt seinen Gesammtcharacter in dieser Weise in allen seinen Werken, somit auch in seiner Baukunst aus. Gegen die Unbill der Witterung sucht es sich zu schützen; die beste Form des Schutzes wird sich mit der Zeit herausstellen und in ihrer einfachsten Form von Allen angewandt werden. Das steile Dach z. B. ist gegen Regen und Schnee zweckmässiger als das flache. Alle Glieder eines Volks — auch Völker unter ähnlichen Verhältnissen — werden es benutzen, soweit sie dieselbe Witterung empfinden. Die Sinneseigenthümlichkeit wird diese Grundform den Steildächern anderer Völker gegenüber eigenthümlich zeigen. Gleiche allgemeine Verhältnisse werden ferner sich gleich ausdrücken; z. B. ein ackerbauendes Volk desselben Landes bei gleicher geologischer und klimati-

scher Beschaffenheit (Gebirg und Thal, Material, Witterung u. s. w. wirken verändernd ein) hat ziemlich dieselben Bedürfnisse und Rücksichten. Diese zeigen sich in der Anlage seiner Gebäude, Eintheilung von Wohnung, Stall, Scheuer u. s. w. Es stellt sich nicht blos für den Aussenbau, sondern auch für den Innenbau ein gemeinsamer Stil heraus. In dieser Weise bildet gleicher Zweck überhaupt gleichen Stil, wie früher gezeigt worden, und wie wir sogleich des Näheren sehen werden. Die Einwirkung des Materials kommt hinzu. Nehmen wir die ersten Gestaltungen des Nutzbaus:

Das Bedürfniss, sich eine Schutzstätte zu schaffen, ist dem Menschen so angeboren wie den Thieren. Es bedarf kaum der Bemerkung, dass der Mensch nicht, wie wohl behauptet worden, von Vögeln oder von dem Dachs oder Biber gelernt hat, sich eine Wohnstätte zu bereiten. Sein eigener Instinct lehrte ihn, sich in einer Höhle zu bergen und dieselbe nach Umständen zu erweitern, sich Zweige zusammenzutragen, Holz und Steine aufzuschichten. Hat er sich unter dichtem Gebüsch geborgen und regnete es doch hindurch, so hat er nicht erst vom Vogel gelernt, Halme herbeizubringen, sondern er hat aus eigener Klugheit schon Gebüsch, Rinde, Gras u. drgl. noch darüber gebreitet; er hat das Loch in einer Höhle verstopft, den Eingang derselben vor dem Winde geschützt. Dass dies die Anfänge gewesen sind, steht nicht zu bezweifeln. Dann hat der Mensch Felle anzuwenden gelernt, hat das Flechten und das Gewebe erfunden, hat Axt, Hammer, Säge gebraucht und sich das härtere Material des Steines und der Waldungen bequemer zugerichtet, wenn er sich seine bergende Stätte baute.

Uebergehen wir die ersten Zeiten, die stammelnden Jahre der Menschheit, möchte man sagen, wo sie noch an der Brust der Natur lag, noch zu ihr gehörig und durchaus abhängig, wie der Säugling. Sehen wir sie in ihren Kinderjahren. Wo sie geboren ist, wissen wir bekanntlich nicht; aber wo und wie sie erzogen ist, vermögen wir vielfach zu erkennen. Wenn wir sie dabei beobachten, so werden wir finden, dass, wie im Einzelleben des Menschen die Eindrücke der Kindheit das ganze Leben nicht verwischen kann, so die Völker in Jahrtausenden der Civilisation die Eindrücke ihrer Kindheit nicht verlieren.

Beginnen wir mit dem Nomaden, der in wald- und gebirgslosen Steppen mit seinen Heerden wandert. Er kann mit dem zahlreichen Vieh, dessen er zu seiner Nahrung bedürftig ist, nicht jeden Abend oder doch nicht Wochen oder Monate lang an einen Platz zurückkehren, den er sich zu einer festen Wohnung hergerichtet hätte. Er ist gezwungen mit den Heerden zu wandern. Schutz aber gebraucht er gegen die Kälte der Nacht oder sonstige Unbill der Witterung. Will er nun nicht jeden Abend sich wie ein Dachs in die Erde hineingraben, was übrigens nicht aller Orten möglich wäre, so muss er sein Haus mit sich führen. Felle der Thiere oder Matten aus Rohr und Gräsern bieten sich ihm

zuerst in gräser- und thierreichen aber holz- und steinarmen Gegenden. Sie sind leicht zu transportiren; dem zahmen Vieh kann man sie mit Bequemlichkeit aufbürden. Aber jede Person unter einem besonderen Schirme, hiesse nichts anderes als in seinem Rocke schlafen. Es ist die Geselligkeit, die der Mensch verlangt, ein Schutz soll mehrere Personen vereinigen; das einfachste Mittel ist nun die Decken derart auszuspannen, dass sie sich über einen weiteren Raum ausdehnen, ohne den Bewegungen der darunter Sitzenden hinderlich zu sein — ein Zelt zu machen. Eine einzige Holzstange genügt nöthigen Falls; sie wird in die Erde gestossen und das Zelt darüber gespannt und befestigt; leicht wird es sodann an die Erde gepflöckt. Auch die Holzstange ist unschwer zu transportiren. Dieses Zelt findet sich bei allen Nomaden, — es giebt das Spitzdach. Grösserer Holzreichthum und grössere Transportmittel, z. B. der Gebrauch von Karren und Wagen, werden häufig diese Form verändern und Zelte zum besseren Abfliessen des Regens über mehrere Rundstäbe gespannt oder auch geräumigere Langzelte ermöglichen. Aber das Spitzdach bleibt nichtsdestoweniger die Grundform für das Haus des Nomaden.

Anders ein Bau in holzarmen Gegenden, wo kein Wanderleben stattfindet. Ackerbau bei Holzmangel wird die Menschen zwingen, die Erde selber zum Wohnsitz zu erwählen. Man muss sich in dieselbe hineinwühlen; dabei aber ist man gezwungen, eine Menge Erde herauszuwerfen. Nichts ist natürlicher, als diese herausgeworfene Erde zum Schutz gegen das durchsickernde Regenwasser über den Bauplatz zu schütten, statt sich damit den Eingang zu versperren. Wir erhalten dadurch von selber eine Kuppelform, ein Gebilde, was an Maulwurfs- und Ameisenhügel erinnert. Armenien, Kurdistan und Tübet liefern uns solche unterirdische Häuser mit Backofendächern.

Waldbewohner haben nicht wie die Nomaden der Steppen Veranlassung, mit den Stützen für ihr Dach zu sparen. Das Dach aber wird auch ihnen am bequemsten sein. Das einfachste für ein Jägervolk oder überhaupt für Waldbewohner ist, ein Schirmdach über einen horizontal stehenden Ast eines Baumes oder über einen schief aufsteigenden Baum zu werfen. Möge dieser Schirm nun aus Fellen, aus Baumrinde, oder aus Zweigen, die mit Gras, Rasen u. drgl. bedeckt sind, bestehen. In steinlosen aber holzreichen Gegenden, die zum Ackerbau benutzt werden, wird ein solches Langdach, gebildet aus Holzstützen, gedeckt mit Rohr oder Stroh oder Rasen ebenfalls das Einfachste sein. So finden wir es denn auch noch heutigen Tages z. B. in Norddeutschland. Die ganze Wohnung ist ein kaum über die Erde gehobenes Langdach; ja die Scheunen sind nicht selten nur solche Langdächer ohne jegliches Mauerwerk.

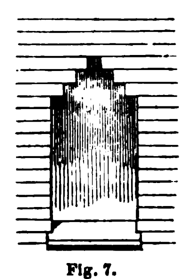
Der Bewohner klüfte- und höhlenreicher Gebirge wird Kluft und Höhle zum Wohnsitz erwählen. Sein Bestreben wird es sein, dieselben

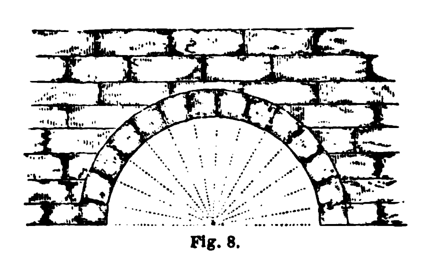
zu erweitern oder bequemer zu machen. Während Nomade und Waldbewohner ein scharf aufsteigendes Dach auf die Erde stellen, kümmert er sich um die Bedachung als solche gar nicht, da diese ja der gewachsene Fels giebt. Sein Werk wird im Gegensatz zu dem Jener ein Innenbau. Ob der Felsen über seiner Höhle flach ist oder schräg ansteigend oder gewölbt, ist ihm gleichgültig. — Wir bekommen dadurch die Zeltdach-, die hohe Langdach-, die Kuppeldachbildung und die Wohnung ohne Dach, entsprechend der holzarmen Steppe des Nomaden, dem Waldlande, der waldlosen, auf Ackerbau angewiesenen Gegend und dem höhlenreichen Gebirge.

Wo eine Menge Bruchsteine sich finden oder Holz, das man mit der Axt und Säge bearbeiten gelernt hat, da wird man früh den Nachtheil, den jede dreieckige Form für die Bequemlichkeit des Menschen hat, zu tilgen bestrebt gewesen sein. Man hat gradaufsteigende Wände errichtet, passend für die Bewegung des aufgerichteten Menschen und hat dann das Dach darüber gesetzt. Dasselbe ist dort geschehen, wo man die zähe Erde zu Massen formen lernte und sie getrocknet oder gebrannt als Material benutzte. Die Wände werden aus Steinen allein gebildet oder aus Baumstämmen zusammengeblockt oder nur das Gerüst wird von Holz erbaut, die Zwischenräume aber durch Rohr, Lehm, Steine u. dergl. geschlossen. Auf nassem Grunde finden wir dabei schon in den frühesten Zeiten die Wohnung durch Steine oder Erdaufwurf oder durch einen Pfahlrost über den Boden gehoben.

Hatte man bei Steinbau Wände aufgeführt, so handelte es sich darum, dieselben zu bedecken. Steine brechen selten in grossen Platten. Zum Ueberspannungsmaterial eignen sie sich daher nicht besonders. Denn selbst da, wo sie grosse Deckflächen abgeben könnten, verlangen sie, um nicht durch ihr eigenes Gewicht in der Mitte durchzubrechen, solche Stärke, dass nur viele Menschenkräfte die dicken grossen Platten auf die Wände heben können. Man denke nur an eine Weite von 10 Fuss, welch' ein Gewicht sich dabei durch die erforderliche Dicke des Steins herausstellt. Diesem Uebelstand abzuhelfen ist man also genöthigt, in dem Raum innerhalb der Wände Stützen für die Steinplatten herzustellen, d. h. Pfeiler oder Säulen zu errichten, die auf kleinere Distanzen als Träger für die nun kürzer zu brechenden Platten dienen. Leichter freilich war es, den Holzbau mit dem Steinbau zu verbinden; war nicht viel starkes Holz vorhanden, so blieb immer noch Schmalheit der Räume vernothwendigt, wie denn z. B. die Säle und Zimmer in den Palästen von Nimrud durch ihre geringe Breite bei grosser Länge Gängen und Corridoren ähnlich sehen. Mit langen, starken Balken konnte man bedeutende Räume überspannen, namentlich wenn man auch hier einen Pfeiler oder eine Holzsäule dazwischen stellte. Ganz natürlich war es dann auch, ein Holzdach über den Wänden zu errichten.

Aber der erfinderische Mensch blieb bei solchen Aushülfen für den Steinbau nicht stehen, den er wegen der Festigkeit, Sicherheit vor Feuer u. s. w. besonders gern anwandte. Er lernte mit Steinen einen Raum überdecken, indem er dieselben überkragte, das heisst die Steine der höheren Schichte stets um etwas über die unteren Schichten vorstehen liess, bis die Reihen gegeneinander stiessen. (Fig. 7.)


Fig. 7.


Fig. 8.

Alle Schwierigkeiten jedoch waren gehoben, als man den Gewölbebau erfand. (Fig. 8.) Bei diesem werden keilförmig zulaufende Steine in Bogenstellung an einander geschoben. Da der innere Kreisbogen, den die Spitze der Keile bilden, kleiner ist, als der äussere, von den breiteren Köpfen gebildete, so können die Steine nicht durchfallen, können sich auch nicht hinausschieben, sobald sie an den Seiten und von oben genügendes Widerlager und Belastung haben.

Nehmen wir eine Mauer von Stein. Der einzelne Stein giebt keinen Bau, nur mehrere zusammen. Um den wohlgefälligsten Eindruck zu machen, muss jeder Stein, den man zusammengesetzt mit anderen erblickt, „gebildet" sein, d. h. als krystallinisches Gebilde will man ihn in einer krystallinisch scharfen Form sehen. Diese Einzelbildungen werden zu einem Ganzen, einer Mauer fest zusammengefügt. Das Ganze muss eine mathematisch genaue Form zeigen in schönen Verhältnissen. Gesetzt, diese zeige die Gestalt eines regelmässigen Vierecks. Ist dasselbe gross, so ist möglich, dass die Einheit des Ganzen den Eindruck der Vielheit in den Steinen gänzlich erdrückt; ich bekomme dann das Gefühl des Einförmigen und muss danach streben, dieses durch richtige Vielheit, also etwa durch Gliederung aufzuheben. Dazu bieten sich die Abschlüsse des Bauwerks dar. Ich gebe ihm z. B. eine horizontale Dreitheilung (siehe allgemeinen Theil), ein Unten, eine Mitte, ein Oben. Unten drücke ich die Verbindung mit dem Boden aus, oben schliesse ich die Mauer ab. Beides etwa durch eine Vorlage von Steinen. Aber die Linien der Horizontalen sind mir zu starr, nicht wechselnd genug. Ich kann die Verticale zur Belebung stärker hervortreten lassen, indem ich z. B. die Mauer oben zinnenförmig baue. Auch

der Forderung dieses Wechsels ist genügt. Weiter kann ich nun die Länge gliedern, indem ich z. B. durch Pilaster dieselbe unterbreche. Regelmässigkeit ist dabei überall gefordert, dann Schönheit der Verhältnisse untereinander, das ist schöne Proportion. Auch die Symmetrie kann herangezogen werden. Von dem Ganzen wird nun verlangt, dass es den statischen Anforderungen durchaus genüge. Man kann noch weiter die Einzelheiten verfolgen, z. B. in der Ordnung der Steine. Die ganz gleiche Uebereinanderschichtung würde doch zu einförmig erscheinen. So lässt man nicht gern Fuge auf Fuge fallen, wenn auch keine anderen technischen Gründe dabei in Betracht kämen. Dann wechselt man auch wohl in der Grösse der Bausteine, nimmt z. B. in eine Schicht längere, in die andere kürzere Steine u. s. w., wobei jedoch die möglichste Strenge walten muss. Man sieht schon nach solchen Andeutungen, welch eine Menge von ästhetischen Anforderungen bei diesem einfachsten Bau in Anwendung kommen können, obwohl von einer eigentlichen decorativen Behandlung noch ganz abgesehen wurde.

Construiren wir ein einfaches Haus. Wir nehmen vier ringsum schützende Wände mit einem Dach. Die Feuchtigkeit der Erde wird es zweckdienlich machen, den Boden des Hausgemaches über die Fläche der Erde zu erhöhen. Ebenso werden die unteren Lagen der Wände zweckmässiger Weise stärker sein als die oberen, weil sie die grösste Last zu tragen haben. Dabei wird das ästhetische Princip der Harmonie sich geltend machen. Der Bau steht auf der Erde. Wo diese aus Felsenmassen besteht, werden grössere Steinquadern eine ausgezeichnete Ueberleitung von dem Boden zu dem gebauten Hause bilden. Ihre Massigkeit erinnert an den gewachsenen Fels. Selbst eine rauhe Bearbeitung kann hier erwünscht sein; eine sehr sorgsame Glättung dieser Grundsteine giebt keine rechte Vermittelung, wenn nicht auch der Boden um das Haus in den Bereich der künstlerischen Thätigkeit gezogen und bearbeitet oder durch Platten u. dergl. geziert wird. So verlangt der Nutzen wie der Schönheitssinn ein sichtbares Fundament. Das Wesen seiner Schönheit ist Festigkeit und Vermittelung mit dem Baugrund — nicht etwa Zierlichkeit. Auf diesem Fundament erhebt sich nun der Hausbau. Bauen ist eine künstlerische Thätigkeit; die Wand soll nicht mehr aussehen, als ob die Natur sie herrichtet. Statische und mathematische Gesetze sind nicht blos anzudeuten, sondern strenge einzuhalten. Denn die Kunstschönheit der unorganischen Natur besteht darin, dass die in ihr liegende Gesetzmässigkeit zum Ausdruck gebracht und vollständig entwickelt werde. Auf die demgemäss errichteten Wände kommt das Dach. Wir haben damit eine Dreigliederung nach der Höhe in Fundament, Wand und Dach. Die Lehre von den Proportionen tritt hier nun wieder in Kraft. Es muss ein Wohlverhältniss zwischen den drei Theilen gesucht werden. Nach dem früher Gesagten wird eine Hervorhebung dieser einzelnen Glieder den einfachsten und

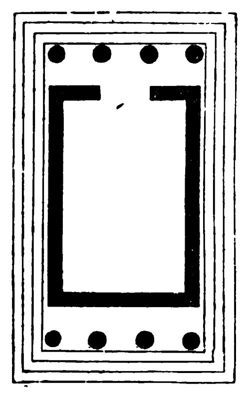
klarsten Schmuck geben; diese Hervorhebung und zugleich Verbindung geschieht etwa durch einen Wulst oder Gurt, der das Fundament mit der Wand verbindet — gleichsam ein Gurt auf einem Gurt, indem das Fundament selber diese Function zwischen Erdboden und Haus erfüllt — und durch einen ähnlichen Gurt gegen das Dach, wenn dieses nicht vorspringend ist, durch Stützen bei einem überhängenden Dache, die in geeigneter Weise die Ueberleitung von der senkrechten Wandfläche zu der Schrägen des Daches bilden.

So wäre die Höhe nach ihren wesentlichen Theilen gegliedert.

Was die Breite betrifft, so ergiebt sich hier keine Gliederung nach den Hauptbestandtheilen. Aber der Eingang zum Hause, die Thür oder das Thor, wird sich uns sogleich bieten. Sobald wir die Thür in die Mitte des Hauses setzen, bekommen wir eine Dreitheilung — eine Mittelparthie und zwei symmetrische Seiten. Der offene Raum der Thür, dann namentlich die Bedeckung derselben, die das ganze darüber ruhende Gewicht der Wand zu tragen hat, ist auszuzeichnen. Ein festerer, stärkerer Bau der Thürpfosten, welche säulen- oder pfeilergleich die darüberliegende Last tragen, geschlossen durch einen Bogen oder durch einen starken Holz- oder Steinbalken, oder auch ein einfacher Gurt, der die Wand gegen die Oeffnung zusammenzufassen und zu halten scheint, so wird sich je nach grösserer oder geringerer Wucht der Wandmasse die ästhetische Auszeichnung mit der Zweckmässigkeit verbinden. Will man ausser der Thür noch Luft- und Lichtlöcher anbringen, so kann dies in der verschiedensten Weise geschehen. Wem es es auf das Herausschauen aus dem Hause nicht ankommt und wer keinen Sonnenschein in dem Gemach zu haben wünscht, kann sie z. B. unmittelbar unter dem Dache anbringen, wobei auch noch der aufsteigende Rauch vom Heerde des Hauses den geeignetsten Ausweg findet. Will man hinausschauen und zugleich der Sonne grösseren Eingang verschaffen, so setzt man die Oeffnungen tiefer und macht sie grösser. Sie heissen dann Fenster. Der ordnende Sinn wird dieselben von der Hauptöffnung des Hauses, von der Thür aus, bestimmen.

Jener oben beschriebene Bau — vierseitig, mit Fundament, Wand, Dach, die Thür in der Mitte, Luft- und Lichtlöcher am Dach — ist nicht ein Phantasiehäuschen sondern der griechische Tempel, in welchem wohl das alte griechische Wohngebäude sich erhalten hat. Ein solches Haus wird kühl und dunkel sein, sich also hauptsächlich für südliche Gegenden eignen. Auf die Erschwerung des Hineinsteigens bei der Höhe der Luftöffnungen will ich nur hinweisen. Freilich ist es für keine Arbeit passend, die viel Licht erfordert. Licht und doch Schutz zu gewinnen, ohne die Kühle und das Schattige des inneren Raumes zu opfern, dazu ist am dienlichsten, einen offenen Raum zwischen den Wänden vor der Thür zu lassen oder das Dach weit überstehend zu bauen, so dass man in seinem Schutz vor Regen und den heissesten

Sonnenstrahlen die Beschäftigungen des Tages verrichten kann. Ein sehr weit überstehendes Dach oder die Vorhalle stützt man dann am leichtesten durch Pfeiler oder Säulen.


Fig. 9.

[So bei dem alten Gotteshause der Griechen und der Etrusker (Fig. 9.) Giebt man allen Seiten des Gebäudes einen solchen Umgang und zwar mit Säulenstellungen, so entsteht ein sogenannter Peripteros.] Was die Fronte eines solchen Gebäudes betrifft, so ist leicht einzusehen, dass die grössere Mannigfaltigkeit durch den Giebelbau erreicht wird. Ein rechteckiges Haus mit einem dreieckigen Dach zeigt in seinen Giebelseiten die grössere Mannigfaltigkeit; zu den horizontalen und verticalen Linien kommen die schrägen Schenkel des Dachdreiecks, die zugleich die senkrechten Wände fest zusammenzuhalten scheinen. Bei den Seitenansichten hat man die Horizontalen des Fundaments, der Wand und des Dachs; dieser Parallelismus ist eintöniger. Die Giebelfronte des griechischen Tempels und der Bauten des Mittelalters hat also die grösste ästhetische Berechtigung.

Welchen schönen Bau die Kunst aus einem solchen einfachen Raum entwickeln kann, werden wir bei der Betrachtung der Stile sehen.

Nehmen wir einen zusammengesetzteren.

Es sollen mehrere Räume innerhalb einer Behausung nöthig sein. Nehme man z. B. 8 (Wohn-, Schlaf-, Küchen-, Aufbewahrungs-, Treppen-Räume und dergl.), so handelt es sich darum, diese 8 Räume am zweckmässigsten aus dem Grundraume aufzutheilen. Man bedenke nur, wie oft 8 Dinge verschieden neben einander gesetzt (permutirt) werden können, welche richtige Combinationskraft dazu gehört, die passendste, bequemste Raumordnung herauszufinden. Ist die Anzahl von Räumen sehr bedeutend, so reicht das Versuchen im Entwurf gar nicht mehr aus, sondern nur Begabung, gleichsam Instinct vermag das Richtige zu finden. Wir achten gewöhnlich auf diese Schwierigkeit nicht so sehr, weil die Zeit meistens eine bestimmte Praxis herausgebildet hat, welche dieses Raumtheilen vereinfacht. Am einfachsten wird dasselbe, wenn die Versuche der Jahrhunderte zu einem feststehenden Endresultat gekommen sind und eine bestimmte Theilung angenommen ward. So z. B. bei echten Bauernhäusern (das sächsische, anglische, oberbairische Bauernhaus u. s. w.), in den meisten Bürgerhäusern des Mittelalters, beim Kirchenbau u. s. f., in jedem derartig festen Stil. In solchem Falle, wo die Zweckmässigkeit der Theilung keine Schwierigkeit macht, kann der Künstler um so freier walten,

auf die Schönheit der Raumbildung sehen und dieselbe auch nach Aussen zum classischen Ausdruck bringen, weil er eine solche feststehende Composition fortwährend durchzustudiren vermag, bis er den schönsten Ausdruck gefunden hat. Es geht damit ähnlich, wie im Drama: gegebener Stoff und feststehende Gliederung, wie z. B. bei den meisten griechischen Tragödien; andrerseits die willkürliche Erfindung und Zusammensetzung eines Stoffes. Wo die vollendete Durchführung am leichtesten, ist nicht schwer zu erkennen.

Wir haben bisher das einstöckige Haus genommen, gegliedert nach Aussen durch Fundament, Wand, Dach. Nehmen wir ein mehrstöckiges. Fundament, Dach bleibt. Die Wand wird den Ausdruck des Innern geben können, also nun den Stockwerken gemäss getheilt werden. Andernfalls ist sie ausdruckslos. Ein fünfstöckiges Magazin sei angenommen. Macht dasselbe den Eindruck des Festen, Wohl-Schützenden, so ist einer Hauptbedingung Genüge gethan. Auf Schmuck macht es keinen Anspruch. Die Abschlüsse wollen wir sehen: also Fundament, Dachgesims oder Dach. Die Oeffnungen für Luft und Licht werden nur als Maueröffnungen, Luken betrachtet; in diesem Falle wird der Baumeister sie kaum auszeichnen (obwohl der einfachste Fenstersturz, die einfachste Umrahmung von der grössten ästhetischen Bedeutung ist); wird die ganze Wand einheitlich behandelt, so haben wir dann die gewöhnlichste Nutzbau-Wand mit geschützten Löchern darin. Sobald die Bodenräume des Magazins aber ihren Ausdruck auf der Mauer finden, sobald beginnt ein ästhetischer Sinn daran sich zu zeigen.

Bei ganz gleichen Verhältnissen wird ein solcher Bau durch Betonung und Auszeichnung der Fenster als der Oeffnungen für menschliche Wohnungen sich schon bedeutend verändern. Gleichtheilung der Stockwerke wird leicht zwangsmässig erscheinen, besonders wo deren viele sind. Besseren Eindruck machen ungleiche (aber ansprechende) Verhältnisse.

Das Hauptstockwerk, in welchem sich das Wohnen am herrlichsten ausspricht, wäre äusserlich durch Höhe, dann auch durch Schmuck auszuzeichnen. Gewöhnlich fällt dies dem ersten Stockwerk zu, welches gleichsam über die Strasse und das Bedürfniss des darauf verkehrenden Lebens hinweghebt und doch nicht durch die Höhe des Treppensteigens allzu unbequem ist. Sind mehrere Stockwerke da, so wird das Erdgeschoss noch zum Fundamente gezogen werden können. Massig, stark — leichter als das Fundament aber schwerer als die darüber sich aufbauenden Wände — wird es Sicherheit und Kraft ausdrücken. Der Quaderbau oder die Andeutung desselben wird ihm zukommen oder bei anderen Bauten die sonstigen Ausdrücke der Festigkeit. Darüber nehmen wir das Hauptgeschoss an. Hoch, schlank in edeln Verhältnissen, die gleich weit von Schwächlich-

keit wie von Schwerfälligkeit entfernt sind, soll es empor wachsen. Wachsen! Nicht mehr so schwer sich aufschichten, wie das untere Geschoss — es sei denn, dass man dem ganzen Gebäude den besonderen Ausdruck der Festigkeit, etwas Festungsmässiges — geben wollte. Das darüber befindliche Geschoss wäre leichter zu behandeln. Diese Leichtigkeit kann sowohl durch noch grössere Schlankheit erreicht werden als auch durch geminderte Verhältnisse, indem man es kleiner als das Mittelgeschoss macht. Natürlich wird hier die Idee des Baues maassgebend sein. In ähnlicher Weise können etwaige weitere Stockwerke behandelt werden. Bei drei Stockwerken über dem Erdgeschoss kann man füglich die beiden ersten besonders aus-

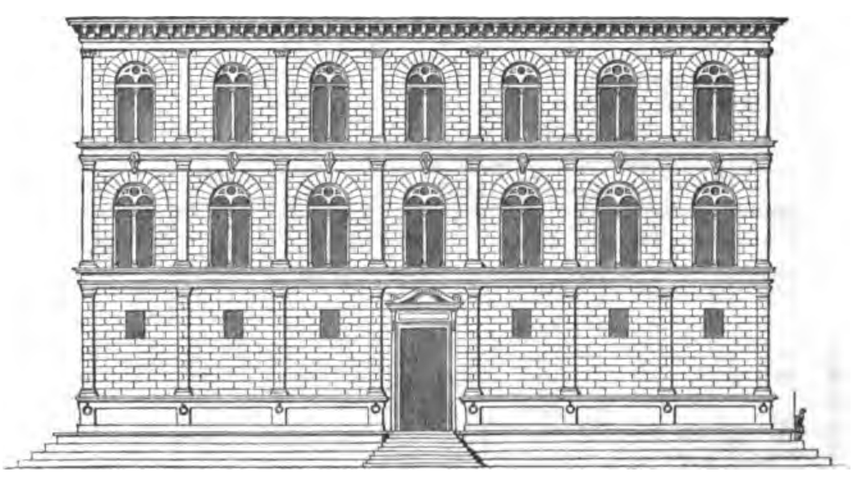


Fig. 10. Pal. Piccolomini in Pienza.

zeichnen; bei vier Geschossen würde es wohl am passendsten sein, das erste Stockwerk besonders auszuzeichnen, die beiden nächsten gleichzustellen und das vierte wieder für sich zu behandeln. Das Parterre also massig, fundamentartig fest für die gewichtige Last, das erste Stockwerk hoch, kräftig, reich, das zweite und dritte im Mittelmaass des Ganzen, das vierte friesartig behandelt. Ueber das Dach werden wir bei den verschiedenen Stilen zu sprechen haben. Auch dort, wo keines sichtbar ist, muss sich die Wand zusammenfassen zum Abschlusse des Ganzen. Durchbrochene Arbeit und nach oben sich verjüngende Formen werden dabei am besten zu dem Luftelemente stimmen und mit demselben vermitteln. Ausser den gewöhnlichen Mauerabschlüssen des Bandes, Wulstes u. s. w. werden

sich also Zinnen, Balustraden, Thürmchen u. s. w., sodann Statuen zu solchèm Zwecke am besten eignen.

So wäre das zusammengesetzte Gebäude nach der Höhe gegliedert; auch eine Breitengliederung kann sich vernothwendigen, um nicht bei sehr grosser Breite die horizontalen Linien zu sehr überwiegen zu lassen. Bei vielen und kräftig behandelten Thür- und Fensteröffnungen wirken schon deren Verticalen gegen die Breitenflächen belebend. Die einfachste Gliederung geschieht durch Theilung der Stockwerk- oder Mauerbreite mittels Verticallinien, wozu sich kräftige Stützenandeutungen am besten eignen (Lisenen, Pfeiler-, Säulenartige Glieder). Figur 10. giebt die trefflichste Erläuterung.

Zur Uebersicht über alle die Veränderungen, welche sich durch Gliederung und Schmuck für den ästhetischen Ausdruck ergeben, stehe Figur 11., wo ein Gebäude vom Speicher zum Prunkbau ge-

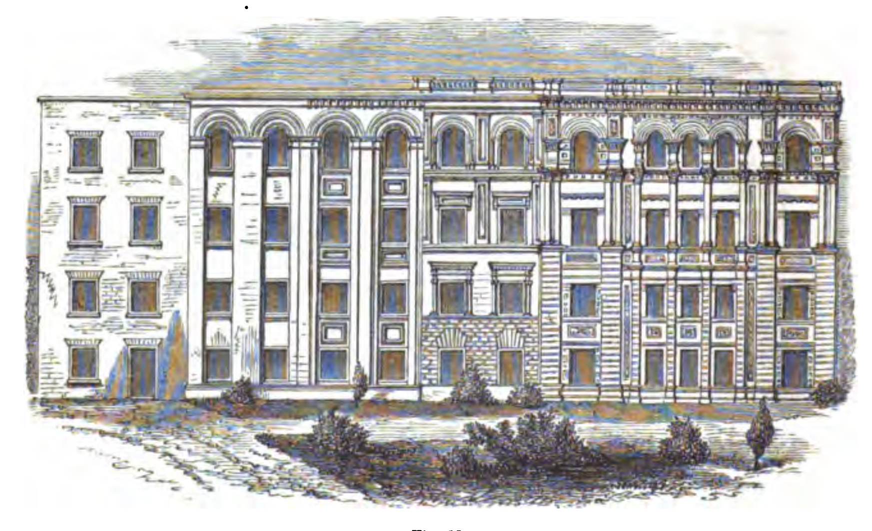


Fig. 11.

gesteigert wird bei denselben Grundverhältnissen; das Nähere ist aus der Zeichnung leicht zu ersehen.

Am kräftigsten geschieht die Breitengliederung durch Vorschieben und Zurückziehen einer oder mehrerer Gebäudeparthien (Flügelbildung), durch Hervorhebung in Höhe, Schmuck und dergl., eines oder mehrerer Theile. Die ungleiche 3, 5, 7, 9 Gliederung u. s. w. wird auch hier häufig die ästhetisch schönere sein, wegen ihres Bezuges zur Symmetrie, deren Einfluss, auch als Ausdruck des Gleich-

gewichts hier aber nicht wieder näher auseinandergesetzt zu werden braucht.

Bei einer grossen Breitenausdehnung wird ein besonderes einheitliches Zusammenfassen des Ganzen erwünscht, welches geschieht durch eine beherrschende Erhöhung des Hauptbaus, für welche das Zusammenfassen in eine Spitze (Giebel, Thurm) oder eine Kuppel sich besonders ausdrucksvoll zeigt. Wie Mittelbau, Seitenbauten, Flügel wieder in sich gegliedert werden können, ist hier nicht näher zu erörtern. Die streng geordneten Formen der Palastbauten des letzten Jahrhunderts geben die schärfste Anschauung solcher Gliederungen — von deren Schönheit oder Unschönheit ganz abgesehen.

Wir sehen z. B. bei der Fronte des Escurials (Fig. 12.), deren Mitte, als Ganzes betrachtet, die dahinterliegende Kirche mit Thürmen und Kuppel noch besonders auszeichnet, das Mittelgebäude durch Höhe, Giebel, Säulen u. s. w. hervorgehoben und in sich gegliedert. Die Seitenflügel sind wegen ihrer Breite wieder durch den, in sich gegliederten Giebelbau gegliedert; die Eckthürme bilden neue Gliederung und mächtigen Abschluss. Das Vortreten der Hauptheile unterbricht die ungeheure Ausdehnungslinie. (Dies Beispiel kalter Ordnung verwechsle man nicht mit einem Muster.)

Aehnlich mit einer ausgedehnten Seitenansicht. Entweder wird diese als eine Front für sich behandelt oder ein anderes Princip kommt zur Geltung, nämlich das des ästhetischen Gleichgewichts, wie wir es in seinem höchsten Ausdrucke beim Kirchenbau des gothischen Domes sehen. Erinnern wir uns an das vom vierfüssigen Thier Gesagte. Nehmen wir die Analogie des schönen Pferdes, wo Kopf, Hals und Vordertheil in der Seitenansicht dem Rumpfe das Gegengewicht zu leisten haben. Das gleiche Princip finden wir im Thurmdome befolgt, wo der Thurmvorbau des Langhauses die Analogie von dem Vorderkörper des schönen Thieres giebt, der Langbau der Kirche dem eigentlichen Rumpfe vergleichbar ist. Die Höhe des Thurmes und die Länge der Kirche wird bei diesen erhebenden Bauten ziemlich gleichgesetzt. Wo die Seitenansicht durch keine Front bei Langbauten zur Geltung gebracht wird, da hat man jenes Gleichgewichtsgesetz so viel als möglich zu befolgen, wenn es auch selbstverständlich nicht immer einen so vollen Ausdruck finden kann, wie herrliche Kirchenbauten es zeigen. Wir werden bei der Betrachtung der verschiedenen Baustile darauf zurückkommen und sehen, wie man dieses Gesetz bald nicht gekannt oder vernachlässigt, bald es übertrieben hat. In manchen romanischen Bauten ist es outrirt, indem man das Werk durch Thurmbauten vorn und hinten beleben wollte, dadurch aber das Vorn und Hinten aufhob, ohne dass man doch aus der Seitenansicht den Eindruck einer Fronte zu entwickeln wusste. Entweder Beherrschung durch einen mächtigen Mittelbau, wie ihn z. B. die byzantinische Kuppel giebt, oder Beherr-

schung durch das Gleichgewicht der an der Vorderfront stehenden Thürme. Das Allzuviel aber, wo man Vorder- und Hinterfront in gleicher Weise durch Thürme auszeichnen will, reisst in der Seitenansicht das Gebäude auseinander und macht, dass es steif im Boden steckt. Es wird gleichsam ein Doppelgeschöpf, wo der eine Halbkörper hierhin, der andere dahin zieht und keines vorwärts kommt. Nur durch die Beherrschung eines Mittelbaues oder durch eine Frontbildung kann solch ein störender Eindruck getilgt werden.

Haben wir bei der Seitenansicht eines Baues eine Analogie aus der Thierwelt angezogen, so wollen wir bei dieser Gelegenheit noch anderer Analogien gedenken. Wir sprachen über den Einfluss der Gegenden und des Materials auf den Stil. Wie steht es mit der sonstigen Einwirkung der umgebenden Natur? Ist im gothischen Domgewölbe eine Nachbildung des Walddaches? um das am häufigsten erwähnte Beispiel zu nehmen. Diese Frage ist wohl mit Ja! zu beantworten. Der Hufeisenbogen und die Palme, das Minaret und die Cypresse, der italienische Thurm und die Pappel, der gothische Thurm und die Tanne, die Kuppel und die Pinie sind wohl miteinander in Verbindung zu setzen. Wo man die schlanken Cypressen nicht als Todtenbäume kennt, wäre man schwerlich darauf verfallen, solche dünnen Minarets neben dem Todtendenkmale des Propheten, der Moschee, zu errichten, selbst wenn die gleichen Bedingungen — Verbot der Glocken, Ausrufen des Gebetes — gegeben wären. Ohne durch Fichten an derartige Pyramiden gewöhnt zu sein, hätte man schwerlich einen Stephansthurm entworfen. Doch ist, wie kaum bemerkt zu werden braucht, bei solchen Uebertragungen nicht an ein plumpes Nachahmen-Wollen zu denken.

Die Einheit in der Mannigfaltigkeit, um andere ästhetische Grundforderungen zu beleuchten, kann sich sehr verschieden zeigen. Eine Hauptidee durchwaltet ein Gebäude oder eine Mehrheit oder Mannigfaltigkeit und giebt das einigende Band. So kann z. B. ein Schlosscomplex mit Mauern, Thürmen, Häusern, Ställen, Scheuern u. drgl. trotz aller Verschiedenheit auch nach Zeit und Stil einen gewissen einheitlichen Eindruck machen. Eine weit schärfer ausgesprochene Einigung giebt die gleiche Grundform, der gleiche Stil, welcher die Mannigfaltigkeit aller einzelnen Formen beherrscht. Strengere Schönheit verlangt stets Stileinheit. Es ist darauf aufmerksam zu machen, dass man bei der Beurtheilung nicht verschiedene Standpunkte durcheinanderschiebt und z. B. statt auf architectonische Schönheit zu sehen, die malerische Wirkung in's Auge fasst, für welche nach den Principien der Architectur zu tadelnde Werke höchst geeignet sein können. Ein in vielen Jahrhunderten errichtetes, hinsichtlich des Stils durcheinandergewürfeltes Schloss kann z. B. sehr malerisch erscheinen, ohne dass es architectonischen Werth hat.



Fig. 12. Escurial.



Es ward schon auf die Vermeidung übermässiger Einheit hingewiesen. Die Vielheit, Mannigfaltigkeit zeigt sich im Wechsel der Linien, Flächen, Glieder, Theile (Mauer, Dach, Stockwerke, Wand, Fenster, Thür, Gesims, Säule u. s. w.). Die strenge architectonische Ordnung liebt möglichste Gleichheit derselben Theile: gleiche Säulen, gleiche Fenster im gleichen Stockwerk u. s. w. bis zur Gleichheit desselben Verzierungsschmuckes (Perlenschnüre, Eierstäbe, Zahnschnitte, Mäander u. s. w.). Doch erlaubt sich hier dieser und jener Stil grössere Freiheiten.

Die Harmonie zwischen Idee und Erscheinung muss das Ganze wie das Einzelne durchwalten. (Siehe den allgemeinen Theil.) Sie zeigt sich beim Bauwerk darin, dass es seiner Idee, also meistens dem Zweck entspricht. Wo der Zweck nicht erfüllt ist, stört der innere Widerspruch, wenn er zum Bewusstsein kommt; so schön auch Einzelnes erscheinen mag, das Ganze erscheint verfehlt, unter Umständen unsinnig und komisch. Eine Scheuer ist nicht zu bauen wie eine gothische Cathedrale, ein Festungsthurm nicht wie ein Sommerpavillon. Die schönste falsche Façade mit einer Baracke dahinter, mag uns als Façade gefallen; das Ganze wird uns nur einen falschen maskenhaften Eindruck machen, der, wie überall, unerfreulich ist, wenn er nicht komisch behandelt wird. Auf die weitere Harmonie zwischen Bauwerk und Gegend sei hier kurz verwiesen. Wo letztere zur Geltung kommt, muss der Architect landschaftlichen Schönheitssinn besitzen, damit er nicht gegen den Character der Gegend verstösst und etwa in eine Felsenlandschaft bauliche Formen stellt, die für eine Gartenebene ganz ansprechend gewesen wären, zum ernsten, grossartigen Gebirgscharacter aber durchaus nicht stimmen.

Einen der wichtigsten Theile der Baukunst bildet die Lehre von der Harmonie der Idee und der Erscheinung in Bezug auf die bedeutsamen Glieder oder vielmehr auf alle Theile, weil Alles bedeutsam sein soll. Jeder Theil erfüllt eine Function; diese soll sich aussprechen; erst dadurch bekommt er ästhetischen Werth, wird er ästhetisch-vernünftig erscheinen. Die Form, welche dem Zweck am besten entspricht, giebt die Grundlage, ist für die Baukunst das Natürliche. Von ihrer Grundform wird die Baukunst ausgehen müssen. Wir brauchen nur wenige Beispiele zu geben. Eine Säule soll stützen. Säulen an einem Gebäude errichten, die nichts zu stützen haben, widerspricht der Idee. Bogen öffnen oder entlasten. Eine willkürlich zwecklose Anwendung von Bogen ist unschön. Wird eine Füllung behandelt als ob sie die Hauptlast zu tragen hätte, so ist dies verkehrt, und wie nun alle solche Widersprüche zwischen Idee und Erscheinung sich zeigen mögen. Hieher gehört die ästhetisch so schwierige und wichtige Characteristik. Eine Function soll ausgedrückt werden; wie die Kunst nicht roh naturalistisch zu Werke geht, sondern sich mit einer Andeutung, einem

Ausdruck der Analogie begnügen kann, ist nach dem früher Gesagten nicht mehr des Näheren auseinander zu setzen. So wird z. B. dort, wo zwei Theile zusammentreffen und zusammenhalten sollen, dieser Zusammenhalt angedeutet durch ein Band, einen Ring, Schnüre u. drgl. Dieses gemalte oder gemeisselte Band giebt keine wirkliche Bindung, sondern ist nur ästhetischer Ausdruck, eine Versinnlichung der verborgenen Kräfte, ein Wahrzeichen für die Vernunft, welches lehrt, dass dort ein Halt nothwendig ist und in der Construction erfüllt ward. Der ganze ästhetische Ausdruck alles dessen, was zur Construction in der Baukunst und zur Characteristik gehört, geschieht nach dieser Forderung der Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung. Höchste classische Schönheit zeigte darin die griechische Baukunst, ewiges Muster einfachen Ausdrucks und natürlicher Characteristik.

Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung in Bezug auf das Material und dessen Stil ward schon besprochen; nur sei hier noch einmal hervorgehoben, dass durch den Schein künstlicher Bildung, durch Bemalung, Bewurf, Verkleidung u. s. w. andere Formen nicht allein erlaubt, sondern geboten sind, als die dem eigentlichen Material entsprechen.

Was die Verhältnisse, den Rhythmus, die Eurhythmie u. s. w. betrifft, so müssen wir uns hier auf das Allgemeinste beschränken und theils auf das Frühere, theils auf die Stilübersicht verweisen. Die Architectur beruht auf den Raumverhältnissen. Sie ist hauptsächlich messende Kunst (sie gründet sich auf messendes Sehen, wie Vischer sagt). Jeder Aufriss, bei welchem Material u. s. w. direct noch gar nicht in Betracht kommt, zeigt uns die Wichtigkeit der blossen Formverhältnisse. Die schwierige Lehre von den Verhältnissen ist desshalb stets Gegenstand der Forschungen gewesen. Wenige Bemerkungen darüber. Das Gleichgewicht findet seinen höchsten Ausdruck in der Symmetrie. Nach der Breitentheilung ergiebt dieselbe als ruhigsten Ausdruck Gleichheit zweier sich entsprechender Theile. Für ungleiche Verhältnisse ward Zeising's Proportionslehre besprochen. Ein Beispiel aus seiner Untersuchung der Anwendung des goldenen Schnitts für die Baukunst: (Siehe Fig. 12.) „An dem schönsten und vollendetsten Werke der griechischen Baukunst, dem Parthenon zu Athen, verhält sich die Höhe (von der Grundlinie der Treppe bis zur Spitze des Giebels) zur Länge des Architravs genau wie diese zur Summe beider, so dass die Höhe als der dem Major senkrecht aufgesetzte Minor zu betrachten ist . . . Theilt man die Höhe nach dem goldenen Schnitt, so reicht der längere Untertheil gerade bis zur Grundlinie des Gebälks, der kürzere Obertheil von da bis zur Spitze des Giebels." Zeising führt in dieser Weise die weiteren Theilungen durch. Wolff (Beiträge zur Aesthetik der Baukunst) entwickelt seine Lehre vom Grössenverhältniss aus der abgeschlossensten und be-

ruhigendsten Form für die absolute Befriedigung der Anschauung, aus dem Quadrat, Viollet-le-Duc aus dem Dreieck, als der Figur, welche das Gesetz der Stabilität am vollkommensten ausspricht. Doch ist dafür auf die betreffenden Werke zu verweisen. Hier nur noch aus Fergusson (Handbuch der Architectur) ein allgemeiner Satz zur derartigen Anregung, ein Versuch, die Höhe eines Raums bei gegebener Länge und Breite zu bestimmen, dass die Höhe nicht gedrückt erscheine. Die Höhe eines Raums muss sein gleich der halben Weite plus Quadratwurzel der Länge. Also bei 20 Fuss Breite und 20 Fuss Länge $= 10 + \sqrt{20}$; die $\sqrt{20}$ liegt zwischen 4 und 5; also 14 bis 15 Fuss. 20 Fuss zu 40 Fuss giebt $10 + 6$ bis 7; 20 Fuss zu 100 Fuss $= 10 + 10 = 20$ Fuss Höhe. So Fergussons Anführung, welche übrigens nicht den Anspruch einer Regel macht.

Wechsel, Contrast, Ueberleitung und Vermittlung u. s. w. werden sich am besten bei dem Einzelnen der folgenden Uebersicht nachweisen lassen.

Die Architectur hat es mit der Schönheit der unorganischen Natur zu thun. Das bei den sogenannten technischen Künsten Gesagte findet auch hier wieder seine Geltung. Nachbildung organischer Formen für die Architectur ist abgeschmackt, hässlich, komisch u. s. w., nie schön; die Form eines Baums, Elephanten, Menschen u. s. w. ist für ein Gebäude nicht tauglich. Die mathematisch bestimmten Formen sind ihr Ausdruck. Doch kann die Architectur nun zum Schmuck in gewisser Weise auch organische Formen verwenden; wo dieselben aber nicht als selbständige Zuthaten erscheinen, so dass sie dann als freie plastische oder malerische Werke zu beurtheilen sind, sind alle Formen dem strengen architectonischen Stil unterworfen und demgemäss zu stilisiren. Der Regel nach wird das Ornament rein geometrische Formen zeigen; doch wie wir früher ähnlich gesehen haben, wird man etwa nächsthöhere Formen der Natur zum Schmuck verwenden können, z. B. die Vegetation heranziehen, indem man ihr Blattwerk u. s. w. bildet (korinthische Säule etc.). Es wird dies eine plastische Zuthat, in manchem Betracht eine Steigerung, die über das Architectonische hinausweist und daher besonders dem reizenden Stil angehört. Stets muss dieselbe aber der mathematischen Bestimmtheit unterworfen, architectonisch stilisirt werden, weshalb schon von Anfang an die entsprechenden Formen zu wählen sind (Akanthusblatt, sonstiges Laubwerk, Kränze u. s. w.). Auch Thierformen sind in dieser Weise, namentlich symbolisch, zu verwenden; selbst die menschlische Form kann z. B. als Karyatiden, als Träger gebraucht werden. Ein Anderes ist es natürlich, wo Plastik und Malerei selbständig auftreten und die Architectur nur zum Rahmen, zur Grundlage oder zur Umgebung benutzt wird.

6.

Die Baukunst.

(Fortsetzung.)

Musterung der Stile.

Wir wollen weder bei den phantastischen Grottenbauten und sonstigen Werken der Inder verweilen, noch bei den Backsteinbauten in dem alten Culturlande Mesopotamien, noch bei Persern und Kleinasiaten. Betrachten wir die Bauwerke Aegyptens, so finden wir den Steinquaderbau in der ausgeprägtesten Weise. Grosse Steinbalken sind das Material der Werke, deren Bedeutung viele Arbeitskräfte vereinigte, also hauptsächlich der Tempel. Zum Tragen der Blöcke war man von vornherein auf Pfeiler und Säulen angewiesen, auch suchte man sich wohl durch eine geringe Ueberkragung der Steine bei zu überdachenden kleineren Oeffnungen zu helfen. Es galt im Tempel das Gotteshaus und Gottesbild zu umhegen. Der Gott ist abgeschlossen, muss gegen die Störungen der Welt geschützt werden. Wallartig — somit zugleich in der festesten Weise, indem eine solche schräge Mauer sich nicht so leicht übersenkt, wie die gerade — sind die Mauern gebaut. Der Eingang des Tempels ist durch thurmartige Bauten flankirt und ausgezeichnet. Fundamentartige Wand und Dachgesims geben die einfachste Gliederung. Die weitere Belebung überliess man der Malerei, mit der man die Steinmassen bedeckte. Im Innern wechseln Säulenhallen und Höfe mit den wegen der Steinbedachung engen Germächern. Das Heiligthum wird darin zur Grotte. Der Character dieser Bauwerke ist schwer, gewaltig, im Innern ernst, düster. Daneben wieder in der Säulenbildung und in den Malereien Barockes und Phantastisches, echt Orientalisches. Dies zeigt sich hauptsächlich in der Säulenbildung, wo neben schönen entsprechenden Formen, namentlich des Capitäls, sich Formen finden, die für die Säule nichts besagen, indem sie durchaus auf Willkürlichkeit beruhen. (Fig. 14.)

Was die Pyramiden anbelangt, so könnte man eine uralte Begräbnissweise dahinter vermuthen — den Steinhaufen, den man in steinreichen Wüsten über den Todten schichtet, damit nicht die wilden Thiere den Leichnam zerfleischen. Schon der erste sich entwickelnde Kunstsinn musste dabei auf mathematisch-strenge Form dieses Steinhaufens verfallen. Bei Steinen macht sich nun eine Pyramidalform von selber, wie sich bei Erde die gewölbte Form des Grabhügels ergiebt, woraus z. B. bei dem buddhistischen Indern die Stupa oder der Dagop entstanden ist, der Grabhügel über dem todten Buddha, der durch eine Reliquie personificirt wird. Bei den Pyramiden sehen wir, was Grösse, Regelmässigkeit und Verhältniss für sich allein bei Bauten zu besagen haben. Da ist keine Gliederung, kein Rhythmus, nur der Wechsel des Winkels gegen die Horizontale der Ebene, worauf der Bau steht, und doch machen diese Werke einen nicht blos gewaltigen, sondern auch einen in seiner Art befriedigenden Eindruck. Sie sind die einfachsten aber colossalsten Raumdarstellungen, welche es giebt, wo Zweck nur diese Raumdarstellung selbst zu sein scheint.

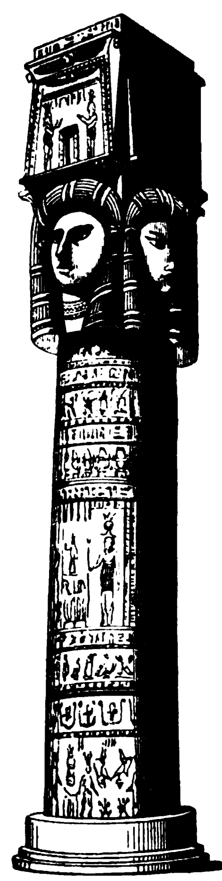


Fig. 14.

Wir finden bei den Griechen die höchsten Muster für Schönheit und Charakteristik der Architectur. Nirgends besser als bei ihnen kann man studiren, was es heisst, ein Werk durch die Kunst in der einfachsten, edelsten Weise in die Schönheit zu heben. Von ihnen kann man lernen, das Wesen des Materials und die Bedeutung aller Functionen zum Ausdruck zu bringen.

Der Grieche hat frühzeitig die Wände seines Hauses von Stein aufgeführt und es mit Holz bedeckt. Er hat dann bei Tempelbauten nur Steine verwendet, aber die Form des Dachbaus nicht aufgeben mögen, hat auch die Säulen seines Holzbaues beibehalten, über deren Entstehung ich schon oben gesprochen. Sehen wir, wie sich dieser Bau gestaltet hat.

Zuerst die Säulen (Fig. 15). Ueber diese ist viel geschrieben, sind die verschiedenartigsten Ansichten aufgestellt worden. Hier noch eine einfache Erklärung zu den vielen. Einen Baum kann man als Pfosten benutzen, wenn man seine Krone abschneidet; er steht dann fest durch seine Wurzeln. Oder man gräbt oder treibt einen Baumstamm in die Erde, um ihn festzusetzen. Ein durch Schläge getriebener Pfahl oder Stamm

pflegt unter der Wucht des Hammers oder Rammbären am Kopfende zu zersplittern. Man legt, um ein Spalten zu verhüten, wohl einen Ring herum, über welchen dann das Splitterende hinüberquillt, rund den runden Stamm umgebend. Dies nach Oben gerichtete Ende des Baumes ist gemäss dem Wachsthume desselben das dünnere. Die Fläche, die es giebt, ist klein und obendrein durch das Rammen oder Schlagen gelockert. Hat man einen schweren Körper von Säule zu Säule zu legen, so thut man wohl, vorher noch eine grössere Platte darauf zu legen, von welcher die darauf ruhende Last nicht leicht abgleiten und durch welche sie nicht, wie durch die dünnen Splitterränder brechen kann. Darauf kann man dann Querbalken legen.

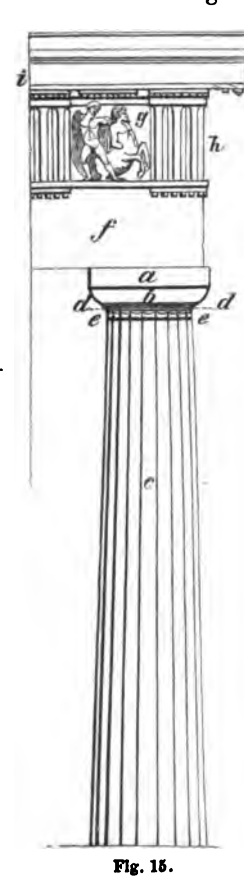


Fig. 15.

Man behalte die Form einer solchen Holzsäule, nehme aber anstatt des Holzmaterials Stein. Wir haben sodann die dorische Säule. Die dorische Säule steigt wie der Baum oder der hineingeschlagene Stamm aus dem Boden. Die Riemchen geben jenen Ring. Der Echinus (b) ist das vom Schlag auseinandergetriebene Kopfende. Der Abakus (a) ist die Platte, die dem Architrav (f), festere Unterlage giebt.

Widerspricht aber nicht eine runde Steinsäule dem Wesen des Steins, das wir im Krystallinischen fanden? Der Hellene hat so geurtheilt. Er hat den Baumstamm im Stein nachgeahmt, aber er hat durch Canellirungen die Rundung unterbrochen. Dadurch ward auch der Eindruck der Schichtung gehoben, der entsteht, wenn die Säule nicht aus einem Stein gebrochen ist und man die Fugen bemerkt, die jede auf die andere gesetzte Steintrommel macht. Diese verticalen Canellirungen lassen die Säule als in die Höhe gewachsen erscheinen, nicht als gemauert, was der echten Säule widerspricht. Die sich verjüngende Form des Baumes wurde im Ganzen beibehalten; jede überall gleich dicke Säule erschiene nicht als gewachsen, würde leicht plump aussehen; nur eine leichte Anschwellung des unteren Theiles wurde wohl aus optischen Gründen beliebt. Bei einer gleichmässigen Zunahme von oben nach unten würde uns die Mitte leicht als eingezogen erscheinen, weil die obere Belastung und unten die Erde die Blicke gleichsam zu sich ziehen.

Beim Steinbau musste man die Säulen eng aneinander rücken, damit sie die steinernen Verbindungsbalken und diese sich selbst tragen können. Hierauf kamen die Querbalken (h) zu liegen. Die ursprünglichen Holzbalken waren wahrscheinlich gegen das Reissen und Spalten des Holzes dadurch geschützt, dass man das Kopfende furchte, ein, wie auch das Bohren, oft angewandtes Mittel. Aus diesen Furchungen des Holzes entstanden (?) für den Steinbau die Dreischlitze, Triglyphen. Ob wir in den sogenannten Tropfen nur eine ästhetische Ueberleitung in den Architrav haben oder ob man darin ein Einzapfen und Verzieren des Holzbalkens vermuthen könnte? Bei dem früheren Bau, wie wir ihn in dem ältesten Hause sahen, vermutheten wir Licht und Luftlöcher unter dem Dach. Man behielt diese auch bei den Säulenhallen bei. Sie sind die sogenannten Metopen (g). Diese waren ursprünglich offen; dann hat man zur Verzierung Gefässe und dergleichen hineingestellt, die den dunklen Raum belebten. Als man das Licht durch das offene Dach des grossen Tempels hineinfallen lassen musste, weil man in der alten Art die grossen Räume nicht mehr erhellen konnte, zumal wenn jene Metopen über Vorhallen sich befanden, so schloss man sie ebenfalls mit Steinplatten, die nun aber durch Reliefs oder wohl durch Malerei belebt wurden. Hierüber kam nun die Abschlussplatte (i), worauf das Dach sich, in der Front als Giebel, erhebt. Beim Holzbau werden Gitterwerk, Schnitzerei oder Malerei diesen Giebel ausgefüllt haben. Beim Steinbau durfte man ihn nicht blos vermauern, wenn man nicht den Eindruck einer ungeheuren Belastung machen wollte. Man vermied diese Schwere durch Bemalung oder noch besser durch Sculpturen. Dadurch ward der Giebel belebt, die Schwere und Einförmigkeit des grossen Mauerdreiecks aufgehoben. Was die Bemalung anbelangt, so verlangten die Metopen und der Giebel, worauf die Reliefs und Statuen sich abhoben, Hintergrund, am naturgemässesten durch blaue Luftfarbe. Die Triglyphen mit röthlicher Holzfarbe zu schmücken lag vom Holzbau her nahe. Es wären dies die nächstliegenden Farben; dass man naturalistisch wirklich immer diese Farben wählte, soll hier nicht behauptet werden. Auch sonstige Bemalung hat die übrigen Theile geziert und zum belebenden Schmuck gedient. Auf dem Dache des Gebäudes, das kräftig durch die Rinnleiste, Sima genannt, abgeschlossen war, erhoben sich über dem First und den Ecken nach oben auslaufende Verzierungen; blumenförmig oder in Thierformen weisen sie von den abschliessenden geraden Dachlinien in die Luft. (Vergl. Fig. 13.)

Hätte man ein grosses Gebäude mit Stein überdachen wollen, so wäre man genöthigt gewesen, einen Säulenwald, wie die Aegypter in ähnlichen Fällen, zu errichten. Bei den Tempeln, deren Metopen man durch Säulenumgänge obendrein zu Lichtöffnungen untauglich gemacht hatte, sah man sich zu anderen Aushülfen genöthigt, um Licht zu bekommen und die übermässige Anzahl von Säulenträgern im Innern zu

vermeiden. Man hob einen grossen Theil des Daches heraus, so dass ein freier Hof im Tempelinnern entstand, der sogenannte Hypäthraltempel. Zwang schon der Steinbau zu niedrigerem Dachbau, so machten diese Dachöffnungen noch mehr ein niederes Dach und einen hohen Dachkranz und Architravbau wünschenswerth, um nicht die Dachlücken gewahren zu lassen. Es sei hier auch auf Bötttichers Tectonik der Hellenen, das Hauptwerk über antike Baukunst verwiesen. Mit dem feinsten Schönheitssinn stellte übrigens der Grieche die Säulen nicht gleich weit von einander. Entweder hob er durch eine weitere Stellung der Mittelsäulen den Eingang oder er liess überhaupt die Säulen von der Mitte aus näher aneinander rücken, dadurch den perspectivischen Blick unterstützend. Von geschwungenen Formen liess er, wie man gesehen hat, nur die Schwingung am Echinus (b) bestehen, die trefflichste Ueberleitung von der verticalen Linie der Säule zu der darüberliegenden Platte.

Der griechische Bau ist höchster Ausdruck des Sicheren, Ruhenden. Diesem Princip setzte der Grieche für die Baukunst alles Andere nach. Er verschmähte den in seiner Belastung auseinandertreibenden Bogen, von dem der Hindu bezeichnend sagt: „der Bogen schläft nicht“. Den griechischen Tempelbau schildern Göthe's Worte:

> Dem Atlas gleich, der einst den Himmel trug,
> Stehn reihenweis der Säulen hier genug;
> Sie mögen wohl der Felsenlast genügen,
> Da zweie schon ein gross Gebäude trügen.

Aber wie wusste die ausgebildete griechische Kunst dem weit über das Bedürfniss sicheren Bau den Ausdruck der Schönheit zu geben und ihn durch diese aller Schwerfälligkeit zu entreissen!

So baute sich in unübertrefflicher Einfachheit, mit Ausschluss jeder Willkür, der griechisch-dorische Tempel auf, das Vollkommenste in seiner Art. Ein kräftiger Unterbau trägt ihn und verbindet ihn mit der Erde. Darauf erhebt sich, bei den schönsten Bauwerken von Säulen umstellt, der Tempel in den edelsten Verhältnissen. Ich kann auf diese hier nicht näher eingehen und muss auf das früher Gesagte verweisen, für eingehenderes Studium aber auf die Specialwerke darüber. Die Verhältnisse sind natürlich sehr verschieden. So wechselt z. B. die Höhe der Säulen von vier bis sechs Durchmessern. Ueberall das schönste Maass, überall Klarheit und Harmonie. Alles trägt sich in der einfachsten Weise. Kein Bogen schwingt sich und lässt uns prüfend dem Schwunge folgen. Die Stützen zeigen eine Sicherheit, die in den edlen Werken jede Schwerfälligkeit vermeidet; der ganze Bau ist so seinen Gesetzen gemäss harmonisch aufgeführt, er ist in sich so abgeschlossen, vollendet, so beruhigend in seinen sicheren Linien, in seinen Horizontalen und in dem Dachwinkel, der uns aufwärts zieht, aber doch der Erde nicht weit entrückt, dass eine ruhigere Schönheit

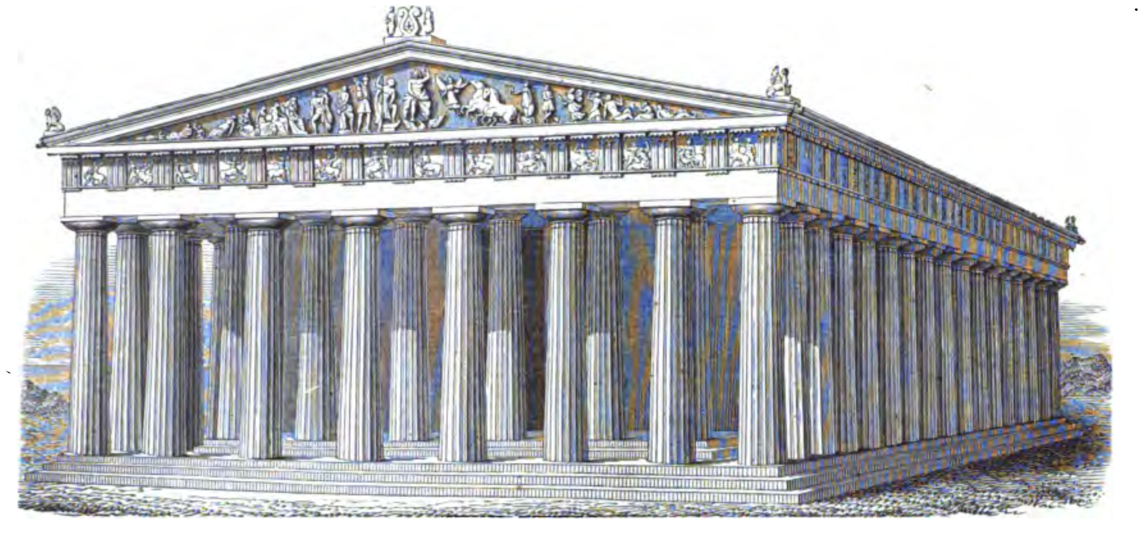


Fig. 13. Der Parthenon.

nicht gedacht werden kann. Ueberall Natur und doch überall Kunst! Ueberall ist die Materie durchgearbeitet, überall Verständigkeit, Maass, Ruhe und Schönheit.

Will man den Unterschied der schönen dorischen Tempelform und des gewöhnlichsten Nutzbau's sehen, so nehme man im Ganzen dieselbe Form, lasse aber die Säulen ganz gleichmässig in die Höhe laufen, ohne Canellirung, lasse sie stumpf ohne Echinus und Abakus gegen den Architrav stossen, werfe das Mittelgesims (die Triglyphen- und Metopenreihe) heraus und lasse das Dach, kranzlos auf dem Architrav ruhen — und eine hässliche oder die gewöhnlichste Scheuerform mit Umgang, erscheint anstatt des herrlichen Kunstbaus, den Menschen im Architravbau in Stein erdichtet haben. Nichts ist geeigneter, als in solcher Weise das Wesen des Schönen durch die Formen sich klar zu machen.

Der ionische Stil zeigt mehrere Verschiedenheiten. Er findet seinen Hauptausdruck in der Säule.

Bei dem Hineintreiben eines Pfostens werden die der Feuchtigkeit der Erde ausgesetzten Holztheile schnell zerstört. Stellt man einen Pfosten auf eine Steinunterlage, die ihn über die Nässe hebt, so wird dieser Nachtheil vermieden. Natürlich wird in solchem Falle der Baumstamm nicht oben zerschlagen und breiter auseinander gesplittert, wie dies bei der dorischen Säule der Fall war. Er bleibt unverändert. Um den Nachtheil der zu kleinen Fläche zu heben, kann man also einfach eine Platte darüber legen, worauf dann die Architravbalken bequemer liegen können. Will man die Platte selber vor Herunterrutschen vom Säulenschaft bewahren, so ist das Einfachste, die Säule in die Platte hineinzuzapfen, so dass an allen Seiten die Platte übersteht, namentlich aber an den Seiten, wohin der Schub geht. Werden nun die Ecken dieser Platte oder des Bocks, — denn das Ueberfassen erfordert eine grössere Dicke, — abgestossen, um sie mit der Rundung der Säule in Harmonie zu setzen und zugleich auch eine Ueberleitung zur Horizontalen zu bilden, so bekommen wir die Schnecke oder Volute der ionischen Säule.

Dies wurde beim Steinbau festgehalten. Die Unterlage wird zum Pfühl, zur Plinthe, viereckig oder rund; Einschnürung und Wulst vermitteln mit der runden Säule. Die Säule selbst wird höher und schlanker, weil, könnte man sagen, der Baumstamm ja durchaus frei steht und nicht zum Theil in die Erde getrieben wurde. Die Säule wird nach demselben Princip mit Canellirungen versehen. Das Kopfpolster wird geschmückt, indem die Rundung in Spiralen fortgesetzt wird, in den Voluten. Möglich auch, dass diese Voluten durch eine alte Gewohnheit entstanden sind, die Widderhörner der geopferten Thiere an diese Platten zu befestigen, wie von Einigen angenommen wird. Man ersieht aus dieser Erklärung der Säulen, warum man bei zwei Säulenreihen übereinander eine ionische Ordnung auf die dorische zu

setzen liebte. Anscheinend ein Mischmasch, aber nicht blos aus dem schlankeren Bau der ionischen Säule, sondern auch daraus zu erklären, dass vorzugsweise nur an den Boden die dorische Säule gehörte.

Der Triglyphenbau wird verlassen. Die einzelnen Schichten, überhaupt der Zwischenbau zwischen Wand und Dach, werden durch Vortreten der Schichten, Perlenschnüre, Eierstäbe, Zahnschnitte und ähnlichen Schmuck lebendig gemacht und gegliedert. Das Dach wird dem schlankeren Säulenbau entsprechend leichter. So auch der ganze

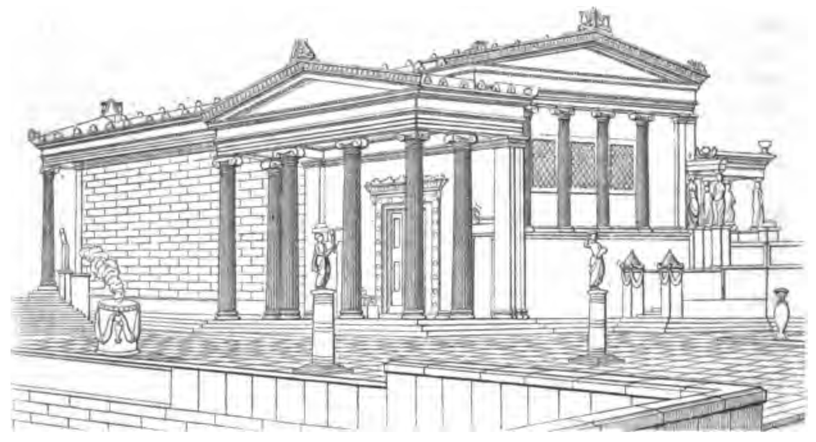


Fig. 16. Das Erechtheion.

Bau gegenüber dem dorischen. Die vielen Verzierungen, die hier dem Meissel an den Perlenschnüren, Voluten etc. übertragen wurden, liessen ebenfalls den Bau freier, zierlicher erscheinen. (Fig. 16.)

Später kam die korinthische Säulenordnung (Fig. 17) zur Geltung. Sie setzt auf die Säule, ähnlich wie es schon im Orient geschehen war, einen Steinblock, der kelchförmig gearbeitet wird. Schon in Aegypten hatte man diese Form angewandt und wohl durch Palmenblätter an den Palmenschaft erinnert, wie er die reiche Krone oben ausblätternd und sich entfaltend trägt. In Griechenland wählte man das Akanthusblatt, auch andere Formen zum Schmuck. Das korinthische Kapitäl verfiel dadurch der grösseren Willkür; es stand in Jedermanns Belieben, die Verzierung des Steinwürfels auszuführen. Auch die weiteren Verzierungen wurden willkürlicher, weswegen es nichts nützt, dieselben zu besprechen. Grössere Pracht, selbst schon Ueberladung tritt hervor, das Reine, Keusche, Einfach-Schöne des dorischen und ionischen Stils konnte durch die Pracht nicht ersetzt werden.

Ein schöner griechischer Tempel — wir nehmen den mit Säulen umgebenen — ist durch die Säulen belebt. Rhythmus, Wechsel, auch

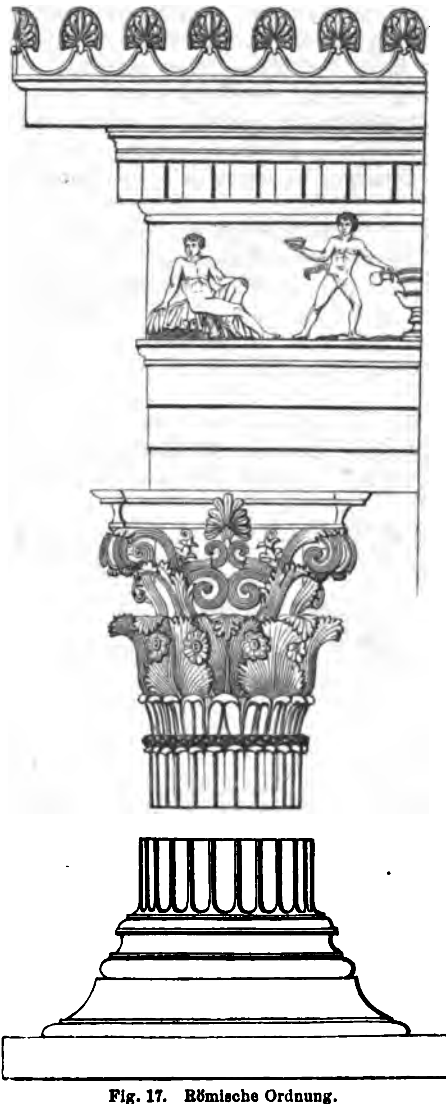


Fig. 17. Römische Ordnung.

schon durch Licht und Schatten, kommt durch sie in das Werk. Das Heitere, Offene, man möchte sagen gegen Sonnengluth oder Witterungsunbill Einladende, was jeder Behausung so wohl steht, ist durch die Hallen verbunden mit dem Geschlossenen, Sicheren des eigentlichen Hauses, der Cella. Einheitlich, vollständig überfasst und geschützt durch das Dach, in strengster Geschlossenheit einer regelmässigen Figur, steht das Ganze da. Die Hauptlinien alle regelmässig; kein Thurm, kein Gezack, kein Höher oder Niedriger unterbricht sie. Der Giebel beherrscht das Ganze; edler Schmuck, Sculptur, Malerei fesseln. Es ist das schönste, freilich einactige Stück, was Künstler in dieser Art in Stein geschaffen haben. Weitere Gliederungen vermied die griechische Kunst; sie blieb bei dieser schönen krystallinischen Form, entwickelte dieselbe nicht weiter, sondern half sich nöthigen Falls, so gut es ging, z. B. durch offnen Raum im Innern, oder durch Zusammensetzungen. Für eine solche verweise ich hier auf das Erechtheion (Fig. 16.). Was die Anwendung menschlicher Figuren als Bauträger betrifft, welche wir an der einen Vorhalle sehen, so sind dieselben vorsichtig von der Architectur zu gebrauchen. Ein Mensch unter einer ungeheueren Last

sich krümmend, ist auch im Bilde unerfreulich. Nur eine Gestalt, die frei und leicht zu tragen scheint, quält uns nicht. Danach muss die Belastung behandelt werden, z. B. in der Weise, dass man sie durch Malerei leichter, baldachinmässig u. dergl. erscheinen lässt. Anders natürlich, wo freiere Phantasiegestaltungen gewählt werden, welche der Baulast mehr entsprechen — Gnomen, Riesenformen u. s. w. — oder wo die Idee der Last, des Drucks z. B. durch Sclaven veranschaulicht werden soll.

Die Etrusker blieben in ihren Tempelbauten weit hinter den Griechen zurück. Sie behielten ihre Säulenstellung des Holzbaues, mit weiten Abständen, wie sie der Holzbau ermöglicht. Dadurch erscheint der Oberbau mit dem massigen Giebel zu wuchtig, auf zu schwachen Füssen ruhend. Bei der Säule nahmen sie den Echinus der dorischen Säule, setzten aber dieselbe auf eine Unterlage, auf einen aus mehreren Stücken gebildeten Pfühl.

Aber die Etrusker übten den Gewölbebau, wie ihn Griechenland kaum kannte oder doch vernachlässigte. Auch ihre Nachbarn, die Latiner, verstanden denselben. Rom erwuchs — durch den Gewölbebau schuf es einen neuen Baustil.

Weit wie der Himmel über die Erde dehnte sich Roms Herrschaft über die Länder, umfasste und überragte die Völker; so auch spannte

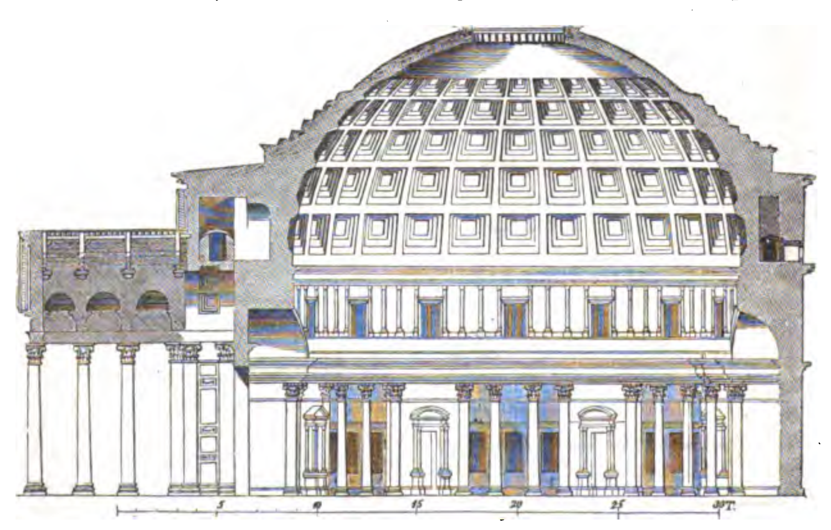


Fig. 18. Das Pantheon in Rom (Durchschnitt).

es die Kuppeln seiner Tempel dem Himmelsgewölbe gleich. Die Wölbung spottet der Weiten, die dem Steinbalkenbau unmöglich zu ver-

binden sind, wie unsere Zeit mit ihren Eisenspannungen wieder Roms Wölbungen hinter sich lässt; unsere Zeit, die mit ihren Fesseln über Welttheile hinüber ein Indien mit England zu verbinden weiss. Dann schuf die Wölbung der Kuppel aber eine ganz andere Beherrschung des Gebäudes, als es der griechische Tempel vermocht hatte. Aber der krystallinische Bau ist damit gesprengt; der Stein selber ist durch die Kunst frei geworden.

Im Einzelnen freilich haben die Römer die Griechen in keiner Weise erreicht. In ihren Säulen und Ornamenten, überhaupt in den Detailbehandlungen sind sie von den Hellenen abhängig geblieben. Grösse und Pracht hat die vollendete Schönheit ersetzen sollen. Perikles und Cäsar, Alcibiades und Nero, Socrates und Cato, Demosthenes und Gracchus, — wie die Tausende, welche die Einen bewegten, zu den Millionen sich verhalten, um welche es sich bei den Anderen handelte, so verhalten sich überhaupt Griechenland und Rom in allen den Staat betreffenden Dingen. Die Architectur aber ist die Kunst, die am meisten mit dem Staate zusammenhängt. Die griechischen und römischen Bauwerke können jenen ähnlich verglichen werden. Jene sind schöner in ihrer Art, ja vollkommen, diese gewaltiger, oft colossal. Ureigen hat sich Rom entwickelt. Nur den Schmuck, die Politur hat es später von Griechenland angenommen. So könnten wir auch in der Architectur die griechischen Einflüsse bezeichnen, die ebenfalls nur auf der Oberfläche geblieben sind.

Zu seinen Gewölben, Kuppeln nahm Rom griechischen Schmuck, namentlich die belebende griechische Säule herüber. Aus deren verschiedenen Ordnungen wählte es die korinthische, sei es nur der Pracht wegen oder weil die dem Kapitäl zu Grunde liegende Würfelform, der Steinstil derselben, für den Steinbau am gemässesten erachtet ward. Häufig wusste man aber mit solchem Schmuck nichts anderes anzufangen, als ihn äusserlich aufzulegen. Nicht als ob die Verbindung des Gewölbe- und Säulenbaues ungeeignet wäre, um ein organisches Ganzes hervorzubringen, — es handelt sich hier nur um Werke, wo man grosse Massen dadurch zu beleben suchte, dass man ihnen Säulen vorklebte, die nichts zu tragen hatten, derentwegen man das Steingebälke dann so schwer und ausladend machte, dass die Säule doch darunter wenigstens als nützlich erschien. Setzte man dann auch Figuren auf diese Vorsprünge, so konnten doch alle diese geschaffenen Zwecke den Säulen nicht die wahre Berechtigung gewähren, welche bei denselben in der Raum-öffnenden Eigenschaft liegt. Die schöne Einfachheit fehlte dabei. An anderen Bauten aber ward der Gewölbstil in einer grossartigen Einfachheit behandelt und durch die blosse Betonung der Construction der gewaltigste und erfreuendste Eindruck hervorgebracht.

Was die römischen Bogen, Gewölbe und Kuppeln anbelangt, so spricht daraus die Ruhe und Sicherheit des antiken Geistes. Es sind Halb-

kreise. Das Centrum fällt genau in die Mitte. Wir werden sehen, wie das Mittelalter die Unruhe seines Geistes, die Doppelrichtung zwischen Natur und Geist, in der Architectur ausgedrückt hat. Im Römerbogen stösst sich nichts; Eins wächst mit dem Andern zusammen; im gothischen Bogen Zusammenstoss und auseinandergeworfene Centren. Aber



Fig. 19. Trajansbogen zu Benevent.

eine andere Form sollte noch vor der Hand von grösster Wichtigkeit werden. Die römische Basilika ward maassgebend für die meisten abendländischen Kirchen. Stellen wir uns einen von Hallen umschlossenen Hof vor oder, wenn man will, ein Gebäude, das einen Hof umschliesst, der wegen der Kosten der Ueberdachung und wegen des Lichtes unbedeckt geblieben ist. An der einen Seite des Gebäudes ist eine halbkreisförmige Nische, die mit einer halben Halbkugel überdacht ist; sie diente zum Aufenthalte für die Marktrichter; in den Hallen hatten Händler ihren Verkehr. Die ausgebildetere Technik späterer Zeiten fand die Mittel, dergleichen Höfe von bedeutenden Weiten zu überdachen, als man bei solchem offenen Mittelbau sich nicht mehr beruhigen mochte. Wie aber Licht durch die Bedachung hineinbringen, um diesen mächtigen Raum zu erhellen? Der Grieche war hier stehen geblieben. Anders der Römer, der zu entwickeln verstand, der heraus-

wachsen liess, wo der Grieche nur krystallisiren konnte. Er hob das darüber zu bauende Dach durch Pfeiler und Mauern so hoch, bis er Raum genug für die Fenster gewonnen hatte. So erhielt er ein höheres Mittelschiff und daneben Seitenschiffe, jenes von oben durch die Fenster der Oberwände, diese durch Oeffnungen in den Erdwänden erhellt. Zugleich war damit für den Blick von Aussen eine Gliederung gegeben. Die flache Decke dieses Daches über dem Mittelbau ward dann auch wohl zur Wölbung, wenn man die Verbindung des hölzernen Decken-

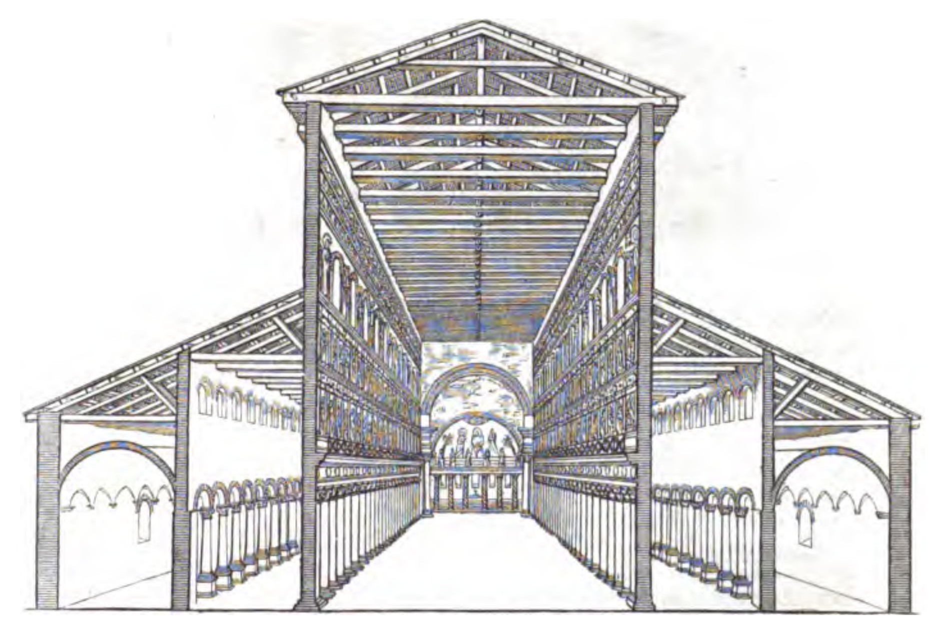


Fig. 20. Das Innere der ehemaligen St. Petersbasilika in Rom.

baues mit dem Steinbau der Wände zu unharmonisch fand, oder Reichthum die Mittel gewährte.

Im westlichen Theile des römischen Reiches wählten die zur Herrschaft gelangenden Christen mehr die Form der Basilika zu ihren Gotteshäusern. Im Osten des Reiches blieb der Kuppelbau der herrschende und ward hier zum byzantinischen Stile umgeschmolzen.

Die byzantinische Kuppel erhob sich über dem Durchschnitt eines gleichschenkligen, des sogenannten griechischen Kreuzes; häufig bedachte man die Seitenräume ebenfalls mit Halbkuppeln oder die Ecken der vier Arme mit kleineren, von dem Mittelraume beherrschten Kuppeln.

Auf die Details dieser Stile können wir hier nicht näher eingehen. In der Massengliederung waren bedeutende Fortschritte gemacht, die zum Theil freilich wieder beim Byzantinismus in ein Uebermaass um-

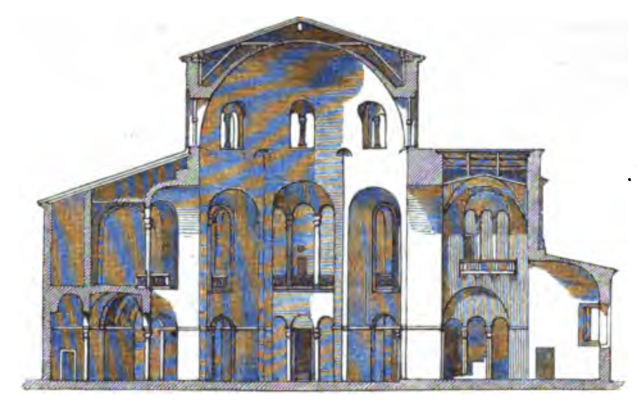


Fig. 21. Durchschnitt einer byzantinischen Kuppelkirche.

schlugen; auch in Einzelheiten kann man von Fortschritt sprechen; so ist das byzantinische Kapitäl ein echt steingemässes. (Fig. 22.) Im Ganzen aber blieb die Detailbildung zurück. Die Vollendung des classisch-griechischen Stils ward nicht erreicht. [Wir verweisen hier, ausser auf die Lehrbücher der Architectur und der Geschichte der Architectur auf das an den Hauptmustern die einzelnen Stile erklärende Werk C. v. Lützow's: die Meisterwerke der Kirchenbaukunst.]



Fig. 22.

Unter den Einflüssen des Islam gestaltete sich ein neuer Baustil, der jedoch im Osten sich an den byzantinischen, im Westen an den Basilikenstil anlehnt. Die Ruhe des Halbkreises wird beim Wölben verlassen; der Spitzbogen kommt vor; der Hufeisenbogen (Fig. 23) und der ausschweifende Kielbogen (Fig. 24) werden eingeführt. Die Nüchternheit und Phantasterei, die sich im Orientalen so wunderbar verschmolzen finden, durchdringen sich auch in den Bauten. Phantasie und Phantastik zeigen sich namentlich im Schmuck (Arabesken), den man in ausschweifendster Weise anzuwenden liebt. Man könnte an ihm zeigen, wie jede ästhetische Wahrheit durch Uebertreibung leidet. Richtig hat der Araber erkannt, dass das Mathematisch-Genaue, was der Architectur zu Grunde liegt, auch in den Verzierungen noch einen

gesteigerten Ausdruck finden könne. Wenn er nun aber bei dem Verbot bildlicher Darstellung jede Verzierung in mathematische Figuren umsetzt, so blickt trotz aller Willkürlichkeit derselben doch der Zwang der gebundenen Formen heraus und macht dadurch einen unruhigen, zwängenden Eindruck.

Schon die byzantinische Baukunst hatte gegen die römische in



Fig. 23.

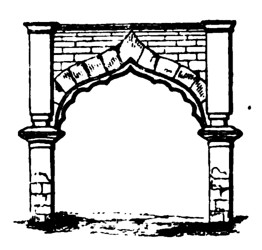


Fig. 24.

der Construction eine fortschrittliche Neuerung gemacht, welche auch auf den Stil vom grössten Einfluss gewesen war. Sie hatte Wölbungen nicht bloss auf überall stützende Grundlagen, sondern auf Einzelstützen der Art errichten gelernt, dass sie z. B. einen viereckigen Raum überwölbte, indem sie vier Eckpfeiler errichtete, diese durch Bogen verband und auf diesen Bogen nun das Gewölbe construirte. (Siehe das Nähere über diese Construction bei R. Rahn, Ueber den Ursprung des christlichen Central- und Kuppelbaus. Der romanische Stil, der sich im westlichen Theile des früheren römischen Reiches, namentlich unter den neu sich bildenden, sogenannten romanischen Völkern entwickelte, nahm diese wichtige Neuerung herüber; sonst beharrte er im Allgemeinen bei den antiken römischen Formen, so weit Verständniss und Mittel dies erlaubten. Für die Kirchen blieb die Form der Basilika die gewöhnlichste; als mit der Zeit die flache Ueberspannung und Deckung des Raumes der Wölbung mehr und mehr wich, mussten sich aber bedeutende Stiländerungen herausstellen. Der Druck der Wölbungen des Mittelschiffs musste eine bedeutende Verstärkung der Stützpunkte vernothwendigen. Dazu eignete sich der schwerere Pfeiler am besten. Um aber nicht diese Stützen im Innenraum in zu grosser Massivheit und darum Raum-beengender Ausdehnung anlegen zu müssen, war man in allen Fällen, wo man nicht durch den Schub einander entgegenwirkender Bogen den Wölbungsdruck senkrecht in die Stütze des Pfeilers oder der Säule werfen konnte, wodurch dieselben geringere Stärke zu haben

brauchten, genöthigt, den Seitenschub z. B. des höheren Mittelschiffs auf massivere Stützen, etwa auf die Umfassungsmauern abzuleiten. Die Mauern trugen nun nicht mehr überall, sondern nur jene Hauptstützen; man fand es deshalb Verschwendung von Material, alle Mauertheile gleich stark zu machen und gebrauchte die Mauer nun mehr und mehr als Füllung zwischen jenen Stützgliedern, den Pfeilern. Auch die Wölbung suchte man zu erleichtern; waren die Hauptbogen kräftig genug construirt, so konnte man die dazwischen liegenden Zwickel ebenfalls als Füllungen behandeln; die Wölbungsrippen, auch äusserlich gegen jene Füllungen hervortretend, gliederten in ihren Durchkreuzungen die Wölbungen in mannigfaltigster Weise. Durch diese Art der Wölbung, wo jeder Pfeiler mit den zwei Pfeilern in gleicher Linie derselben Seite und den drei gegenüberstehenden verbunden war, kam nun der höchst gesteigerte Ausdruck der Verbindung, Ueberleitung und Zusammengehörigkeit in die Gliederung. Gegen die Ruhe der flachen Bedeckung trat die höchste Bewegung ein.

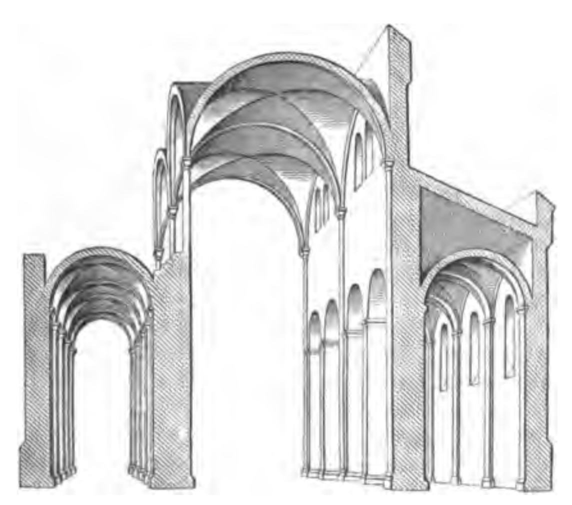


Fig. 25. Romanisches Gewölbsystem.

In den schärfsten Ausbildungen des romanischen und des gothischen Stils wurde diese Bewegung nun häufig bis zur Unruhe gesteigert. Ohne uns in den heftigen Streit hinsichtlich der Ausschliesslichkeit oder des Vorrangs des griechischen, römischen oder des romanischen und gothischen Stils einzulassen, verweisen wir nur betreffs des Maasshaltens in den letzteren Stilen darauf, dass für die Architectur im Ausdruck des ruhigen Beharrens eine Grundbedingung des ästhetischen

Wohlgefallens liegt. Die Kunst muss allerdings den starren Zwang auch hier aufzuheben und zum Ausdruck schöner Freiheit hinüberzuführen wissen. Sie soll nicht stecken bleiben im starren Ausdruck schwerfälligen Beharrens, wie ihn z. B. vielfach die ägyptische und die älteste dorische Bauart zeigt. Aber sie muss sich dagegen doch hüten, das Grundprincip zu verletzen und Künstlichkeit zu zeigen, indem sie mit technischer Virtuosität nun alle Ruhe in Bewegung auflöst, wie dies in manchen Bauwerken der ausgebildetsten Wölbungsweisen geschieht. Alles in's Strebende, Schwebende, Springende u. s. w. aufzulösen ist in der Architectur nicht Kunst, sondern Kunststück. Der schöne griechische Stil und die einfacheren Wölbungsweisen sind für sie, was die Natur für die anderen Künstler, indem dieselben die natürlichsten schönen Bauweisen repräsentiren.

Der romanische Stil entwickelte mehr und mehr die Formen der Basilika zur Kreuzform und zwar zum sogenannten lateinischen Kreuz. Sodann zog er den Thurm zur Kirche und brachte überhaupt die Thurmentwicklung für die Aussenerscheinung zur hohen Geltung. Den Rundbogen des römischen Stils hatte er beibehalten. Die Hauptentwicklung geschah durch kunstverständige Mönchsorden. Im Ganzen behielt der Stil nach Aussen viel Geschlossenes, Ernstes. Das reichgegliederte kirchliche Gebäude war mit der Aussenwelt durch die nach Aussen sich erweiternde, einladende Pforte, sonst aber nur durch verhältnissmässig wenige Fenster in Verbindung gesetzt. Die äussere Masse machte meistens einen geschlossenen Eindruck. Dies ward anders, als das Bürgerthum, die Laienwelt sich der Bauthätigkeit bemächtigte und der gothische Stil ausgebildet wurde.

Die Frage, wie der gothische Stil entstanden, wird bekanntlich sehr verschiedenartig beantwortet und ist eine sehr strittige. Hat sich durch den Einfluss der Muhamedaner der Spitzbogen bei den sicilischen Normannen entwickelt? (Der Spitzbogen kommt schon in den Pyramidengängen vor, sodann an frühen islamitischen Bauten.) Ward er von diesen in ihr Geburtsland, nach Nordfrankreich gebracht? Hängt der Spitzbogen mit den steilen Dächern zusammen? Er hat sich nur in Ländern mit steilen Dächern recht festgesetzt und erhalten. Oder ist der Spitzbogen einzig und allein wie gewichtige Stimmen behaupten, (Bötticher: Tektonik der Hellenen, Viollet-le-Duc u. A.), durch constructive Rücksichten aus dem Rundbogen hervorgegangen, indem man mit ihm z. B. ungleiche Weiten in gleicher Höhe überspannen kann, indem durch ihn, wenn er hoch ist, der Seitenschub verringert wird u. s. w.? Haben innere Motive ihn begünstigt? Seine Höhe zieht die Gemüther hinauf; das klarere Licht der Halbkreiswölbung wird in seinen Graten dämmernder, mystischer. Seine beiden Bogen haben verschiedene Mittelpunkte, ob sie nun in die Mittelweite, in die entgegengesetzten Pfeilerecken oder über diese hinausweisen. Es ist ein

Aufwärtsstreben, Zusammenstossen, Tragen durch Zusammenstoss, eine Phantasie darin, durch die der Character jener Zeiten seit den Kreuzzügen vollkommen ausgesprochen wird. Die beiden Schwerter, die Gott nach den damaligen Anschauungen dem Erdreich verliehen hat, das des Papstes und das des Kaisers, möchte man in diesen beiden Bogen wiederfinden, aus denen der Spitzbogen sich zusammensetzt.

Im Allgemeinen blieben die Grundformen des romanischen Stils. Aber Alles wurde jetzt höher, schlanker hinaufgetrieben. Ein hoher Spitzbogen vernothwendigte höheres Mittelschiff, höhere Mauern. Diese vernothwendigen häufiger Strebebogen, welche sich gegen Stützpfeiler stemmen, um den Seitenschub von den schwächeren Hochwänden auf die kräftigeren Aussenpfeiler abzuleiten; das Knochengerüst des Ganzen



Fig. 26. Gothisches System.

wird somit äusserlich blossgelegt, ja die ganze Umfassung löst sich auf in Pfeiler, in Gliederungen, denen die Mauer nur zur Füllung dient, welche überdies die mächtigen Fenster mehr und mehr verdrängten.

Das Ganze wird zu Pfeilern und Fenstern. Jeder Pfeiler wurde nach unten zu stärker gebildet, um den ungeheuren Seitenschub aufzufangen; jeder wurde dadurch gegliedert; nach oben liess man die Höhenrichtung auch hier gern in eine Spitze austönen. Der Thurm musste dieser

Höhenstrebung des Ganzen folgen und wuchs bei den bedeutendsten Werken zu ungeheuren Dimensionen. Regel ist, dass er aus dem Viereck umsetzt in ein Achteck und über dieses die Dachpyramide sich aufbaut. Was die Ausschmückung, die Einzelbehandlung der Theile anbelangt, so kann ich hier nicht näher auf dieselbe eingehen; genug dass sich darin derselbe Sinn zeigt, der die Schönheiten und auch die Wunderlichkeiten der Poesie jener Zeit geschaffen hat. Für die Uebertreibungen der gothischen Klein-Architectur erinnere ich an lyrische Gedichte eines Konrad v. Würzburg und Heinrich Frauenlob. Doch ist dieser interessante Zusammenhang an anderer Stelle auseinanderzusetzen.

Auch im Innern wusste man die Formen, welche vom romanischen Stil überkommen waren, entsprechend weiter- und umzubilden. So an Wölbungen, Pfeilern, Ornamentik u. s. w. Dem Mangel an Wand und damit dem Mangel an Raum für die Malerei, deren Farbenmacht das Mittelalter bedürftig war — der romanische Stil hatte genug Wandraum zu Wandmalereien geboten — half man dadurch ab, dass man die Fensterflächen als Farbenflächen behandelte, wobei die Glasmalerei bekanntlich zu hoher Ausbildung gedieh. Doch war diese Bemalung der Fenster zum Theil schon durch die Nothwendigkeit des Abschlusses gegen die übermässig hereinblickende Aussenwelt geboten, da man ja fast alle Räume zu Fenstern aufgelöst hatte. Die Malerei schloss das Haus inbrünstiger Andacht gegen die Aussenwelt ab; das magische Licht stimmte zur Gefühlswelt jener Zeit. Wunderbar war der Glaube; wunderbar ist die Stimmung eines solchen Domes.

So war Alles zum Höhenprincip in Dach, Bogen, Pfeiler und Thurm geworden; der grösste Gegensatz gegen den Hellenismus war, wie in den Religionen, so in der Kirchen-Architectur ausgebildet. Das Gefühl für Gliederung, Abstufung, Eigenartigkeit, was die germanischen Völker beherrscht, zugleich der mittelalterlich-phantastische Sinn, den die Bekanntschaft mit den Muhamedanern zu entfalten gelehrt hatte, das Alles suchte sich nun neben dem ziemlich starren Schema, wie es sich entwickelt hatte, zu bethätigen. Die Phantastik zeigte sich im Schmuck, der Gliederungssinn in den unzähligen Thürmchen, durch die man das Emporstreben des Baues ausdrückte. Jeder Pfeiler, jeder Thurm ward so viel wie möglich aufgelöst in Fialen und Fiälchen. Alles hinauf! hinauf! Alles dabei vielfältig gebrochen durch Spitzen, Zacken, durch den Schmuck der sogenannten Krabben, die an den Ecken der Spitzdächer emporkriechen.

Der gothische Stil ist in dieser Weise bis in seine Spitze, bis zum Extrem seiner Consequenz ausgebildet. Er ist in seiner Art vollkommen. Ich kann mich hier nicht auf all das Für und Wider einlassen, was die Künstler und Laien bewegt hat und gerade heute wieder bewegt, — der Eine preist die Gothik als das höchste, der Andere nennt sie das barbarischste Machwerk. (Vergl. Fig. 27.)

Auch nach Italien war der gothische Stil gedrungen und hatte Werke wie die Dome zu Siena, Orvieto, Mailand entstehen lassen. Aber die Widersprüche zwischen den italienischen Anforderungen und dem gothischen Stil drängten sich gleich auf. Anfangs modificirte man, so gut es ging, dann aber erfolgte bei dem Wiederaufleben des antiken Geistes in der Renaissancezeit ein vollständiges Verwerfen der Gothik. Ihre Fehler und Mängel erregten den Geistern der Renaissance wohl ästhetischen Schauder und Ingrimm. Der Bruch des Spitzbogens ward getilgt. Die Horizontale des hellenischen Architravbaues und der römische Halbkreisbogen kamen wieder zu Ehren. Die übermässige Gliederung, die bis zur Zersplitterung gegangen war, wurde verworfen. Die Strebebogen erschienen barbarisch, angeklebt; der tausendfache bis in's Einzelnste gehende Schmuck überladen. Der Schmuck sollte nicht die einfache Massenwirkung erdrücken. Kein oder wenig Schmuck, keine bestechende Zuthat, die reinen Linien, die reinen Formen sollten zumeist wirken.

Es hing eng mit den antiken Bestrebungen der Renaissance-Zeit zusammen, dass das kirchlich-christliche Leben, von der ersten, herrschenden Stelle, die es im Culturleben eingenommen hatte, langsam verdrängt, nicht mehr den wichtigsten Ausdruck für deren Architectur bildete oder doch nicht den allein maassgebenden, sondern entsprechend den neuen, auf Staat, Gesellschaft und individuelle geistige Freiheit gerichteten Bestrebungen für die Renaissance die sonstigen öffentlichen Bauten — Paläste der Fürsten, des Adels, der Städte, der Genossenschaften — von bisher in Gothik und romanischem Stil ungekannter Wichtigkeit wurden. Gerade im Palastbau schuf die Renaissance Herrliches. Grösserer Eindruck der Ruhe durch Massenwirkung und Vermeidung übermässiger, bis ins Einzelnste sich fortsetzender Gliederungen, sowie durch Aufnahme der antiken Architrav- und Bogenformen wurde characteristisch für die neue Bauweise. Der Baukern wurde wieder mehr geschlossen; das Offene, Einladende wurde dabei durch Säulenhallen, wo nöthig, vermittelt. Statt der verticalen Gliederung trat die horizontale wieder kräftiger vor. Die Ueberladung mit Klein-Architectur (Thürmchen, Giebelchen, Krabben u. s. w.) wurde vermieden, ja das Extrem der Einfachheit dagegen häufig beliebt. Während im gothischen Stil die ganze Masse in bewegte Formen aufgelöst war, wies man jetzt dem Schmuck hauptsächlich die Bewegungsform zu; die Masse des Gebäudes selbst sollte den Ausdruck der Ruhe darbieten.

Weil die Renaissance aus freiem, wahrhaft künstlerischem Geiste schaffte, zeigte sie nicht ein starres Schema, sondern wusste den mannigfachsten Forderungen in schöner Weise zu entsprechen. Man vergleiche nur den Florentinischen Palaststil mit dem Venedigs, wie man Bedürfniss und Lage gerecht zu werden wusste. Dort der feste, burgenhaft gewaltige Palastcharacter, hier in dem sicheren, durch keine Eroberungen

und Aufstände erschütterten Venedig an den fluthenden Strassen der Kanäle der leichtere, offenere Frontbau.

Es hat leider mit der lebendigen Kraft der Renaissance nicht allzu lange gewährt. Die Einen wurden nüchtern, indem sie sich zu genau an das Alterthum anschlossen, die Andern barock, da sie nun doch wieder bei der Einfachheit und klaren Schönheit der Verhältnisse sich nicht beruhigen konnten. Die Zeit ward kleinlich; die grossen Gesichtspunkte die man im fünfzehnten und zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts noch gefasst hatte, verschwanden in Italien, das tonangebend geworden war. Schwülstig-nüchternes, nur äusserlich mit Flittern und Putz behangenes Treiben ward herrschend an Höfen und Republiken. Es führte mit sich den übertriebenen Barockstil, den Ausdruck der Sittenlosigkeit und Gesetzlosigkeit in der Kunst. Die Laune, das Belieben herrschte darin; kein inneres Gesetz ward respectirt. Aus der Geniezeit der wahren Renaissance ward ein genialisches Treiben, das im Ausserordentlichen, Niedagewesenen die Schönheit suchte.

Die Peterskirche in Rom kann uns für die ganze Epoche der Renaissance im Guten und Schlechten zum Muster dienen. Hier ist wieder ein griechisch-römischer Stil; dazu die römische Kuppel. Aber diese Kuppel liegt nicht halbkugelig wie beim Pantheon (Fig. 18) derartig auf dem Hauptgemäuer, dass sie als Kugel, völlig ausgeführt, auf dem Boden aufstehen würde. Nach dem Vorbilde des Domes zu Florenz, dem Werke Filippo Brunellesco's, der noch in dem strebenden Geist der Gothik schuf, obwohl er Bahnbrecher war für die Renaissance, wurde diese Kuppel, dem emportragenden Geiste des Christenthums gemäss, durch einen sogenannten Tambour hoch über das Hauptgebäude gehoben. 140 Fuss im Durchmesser, bei einer Höhe von 405 Fuss, übertrifft sie an Grossartigkeit, Kühnheit und Schönheit, was Vorzeit und Nachzeit in dieser Art zu leisten verstanden hat. Michel Angelo Buonarroti hat sie erbaut. Sie ist die grösste, kühnste derartige Construction und dabei die schönste; unübertroffen an Schönheit der Linien und Verhältnisse, klar und einfach in Formen, das erhabenste Werk der Baukunst. Der ganze Kirchenbau war das Werk von anderthalb Jahrhunderten; die Spätrenaissance und die Barockzeit sind nur zu deutlich an dem ungeheuren Gebäude erkennbar von der noch mächtigen Willkür der ersten Zeit bis zum wüsten Ungeschmack der Berninischen Periode.

Die Renaissance artete aus in den willkürlichen bis zur Unnatur gehenden Barockstil, der kräftigen architectonischen Vortrag mit Schwulst, Reichthum mit Ueberladung, Freiheit mit Willkür verwechselte, kurz in wenigen Stücken oder nie das schöne Maass zu halten wusste. Daneben und dagegen dann ein nüchterner Stil, Abklatschen gegebener Formen, die Zopf-Einfachheit — der Stil, der uns den ka-

sernenartigen Bau übermacht hat. Doch ist an den besseren Werken der Barockzeit und der Zopfzeit ein nicht kleinlicher Sinn, Kühnheit der Raumverwendung und der Disposition und innere Ueberzeugungskraft hervorzuheben. Die Baumeister wussten meistens, was sie wollten und schufen im guten Glauben an sich und ihr Werk. Das ist mehr, als man auch heute noch von vielen Neubauten, welche auf Kunst Anspruch machen, aussagen kann, bei denen dadurch das Hässliche nicht einmal characteristisch erscheint.

Ueberblicken wir kurz die Bauthätigkeit der Völker in den letzten Jahrhunderten, so sind die Franzosen in einer Hinsicht hervorzuheben. Sie haben immer die übergrossen einförmigen Dachmassen der Steildächer — bei flacherer Dachung wie beim griechischen Tempel erscheinen die Flächen durch Verkürzung kleiner und treten nicht so vor — zu beleben gesucht. Ihre Mansardenbauten zeigen wenigstens, dass sie ein richtiges Gefühl davon hatten, wo eine Hauptschwierigkeit liege und gehoben werden müsse. Die Italiener haben in den alten Formen sich weiter bewegt, ohne Bedeutendes zu leisten. Die Engländer waren so klug, ihren normannisch-englischen Stil beizubehalten, wo er irgend angebracht war, obwohl sie ihn nicht zu beleben vermocht haben und ihn eben so nüchtern anwenden, wie den italienischen Stil, wo sie diesen, wie namentlich in den Palast- und Villenbauten, herübergenommen. Statt einer schönen Freiheit zeigen sie oft unglaubliche Barockheit, wenn sie Originalität zu beweisen suchen. Doch ist zu bemerken, dass sie bei ihren grösseren Bauwerken sehr häufig bedeutende Wirkung erzielen, weil sie nicht kleinlich sind.

Deutschland war gänzlich im Schlepptau anderer Nationen. Italiener, Franzosen, Niederländer wirkten wie in anderen Beziehungen so auch auf die Architectur maassgebend ein. Wie Göthe, als er sich der Form zuwandte, auf die griechische zurückging und in der Iphigenie und im Tasso die Harmonie derselben mit dem modernen Geiste anstrebte — über die Versuche und Stile der Franzosen und Italiener hinweg — und, so weit es ging, erfüllte, so lässt sich das Wirken Schinkel's auf dem Gebiete der Architectur auffassen. Doch ist ein fester allgemeiner Stil noch nicht erreicht. Die Bestrebungen, die wir heute sehen, gehen weit auseinander. Man versucht alle und ficht für alle Stilarten. Am komischsten macht sich dabei, wenn die Lösung darin gefunden wird, alle unter einen Hut zu bringen, wenn man Architravbau, Rundbogen, Spitzbogen, Hufeisenbogen und Gott weiss welche Besonderheiten aller Stile über einander thürmt. Die Verwendung des Eisens zum Bauen, Eisen- und Glasconstruction, kommt hinzu, um die Verwirrung vollständig zu machen.

Sobald sich unsere Architecten daran gewöhnen, die Sache selbst und nicht ihre geschichtlichen Formreminiscenzen zu fragen, hat es übrigens mit der Stilvielheit nicht so grosse Noth. Stil wird sich

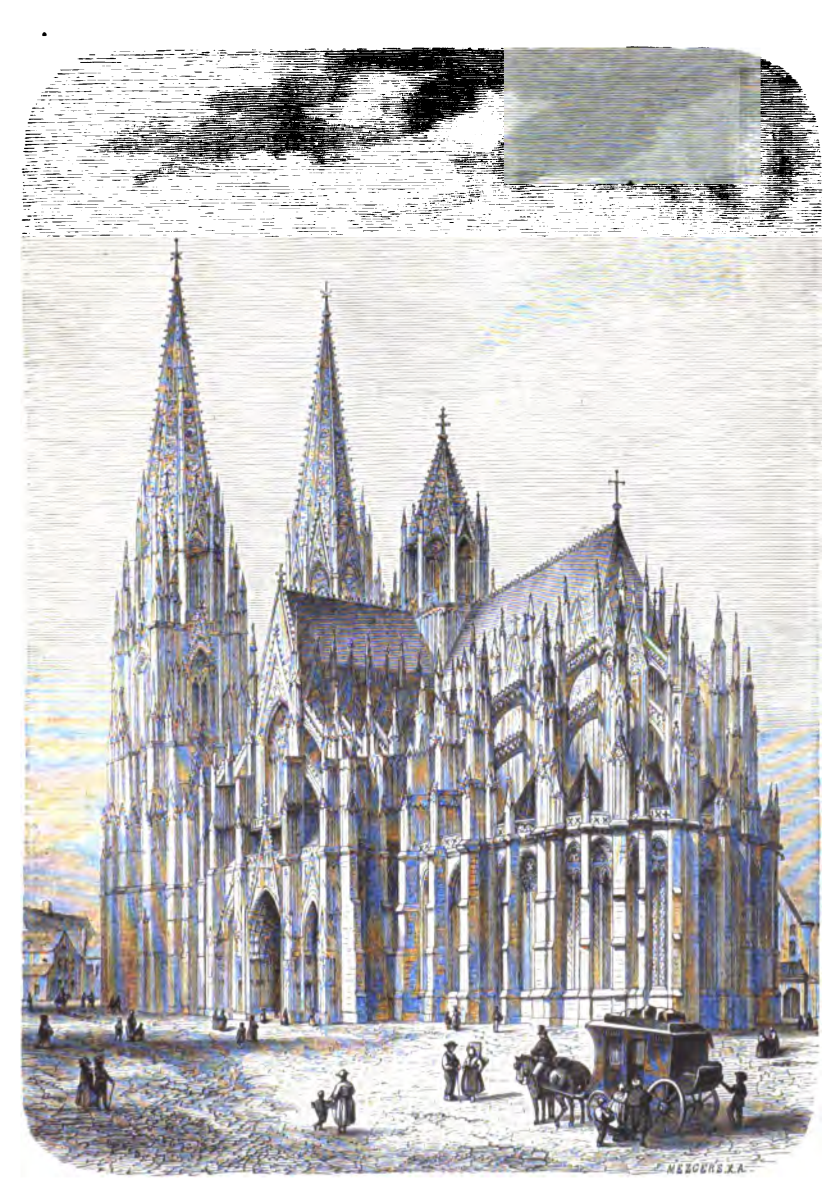


Fig. 27. Kölner Dom.

zeigen, wo Idee und Form, Construction und Erscheinung u. s. w. einander entsprechen. Das Einfachste, Zweckmässigste ist dabei die natürliche Grundlage. Eine einzige ausschliesslich herrschende Form, wie nur Architrav-, nur Rundbogenstil u. s. w., ist nicht zu erstreben; es wäre thöricht, der einen wegen alle übrigen mit ihren Errungenschaften und Vortheilen auszuschliessen. Oder ist denn der erste Theil des Faustes zu verwerfen, weil es eine Iphigenie giebt? Verschiedener Inhalt verlangt verschiedene Form. Es braucht nicht Alles über einen Leisten geschlagen zu werden; der Stil besteht nicht in einem Schema. Unsere Zeit ist so viel umfassend, dass nicht eine Form unter allen Umständen allen Forderungen gerecht werden kann. Wenn nur jede Form eine schöne, freie ist, d. h. nicht eine abgeschriebene und wohl oder übel aufgezwungene, wenn die richtigen allgemeinen und nicht bloss einseitige Grundsätze zur Geltung kommen, wenn stets aus dem Wesen der Sache heraus geschaffen wird, wenn der Künstler nicht als Herrin die Schule betrachtet, sondern nur als Lehrerin, dann wird ein Stil geschaffen und solcher Stil gefällt.

Nur noch wenige Einzelbemerkungen, wie sie sich wohl häufig aufdrängen. Wenn unsere Baumeister sich doch für gewöhnlichen Hausbau bei dem Einfachsten beruhigen könnten und durch die Verhältnisse, nicht durch falschen, kleinlichen und kümmerlichen Putz zu wirken suchten! Das gewöhnlichste unverputzte Backsteinhaus von guten Verhältnissen, die Stockwerke durch kräftigen Sims von einander abgehoben, die Fensteröffnungen markirt und zwar hauptsächlich durch kräftigen Architrav oder den zum Ausdruck kommenden Steinbogen darüber, mit einfachem aber bestimmtem Abschluss im Fundament und gegen das Dach, wird charakteristisch erscheinen und besser gefallen, als wenn es mit unverstandenen Decorationsformen überkleidet ist. — Wenn man Stockwerke durch dünne Streifen gleich Leistchen schon genug hervorgehoben und gesondert gezeigt glaubt, so ist das verkehrt. Nachbildungen von Architrav oder Bogen müssen so kräftig behandelt werden, dass sie auch geeignet scheinen, die darüber liegende Last zu tragen. Die Fenster derartig zu behandeln, dass der Mauertheil unter ihrer Oeffnung durch kräftiges Hervortreten nicht als Füllung, sondern im Gegentheil als Hauptträger erscheint, möchte trotz Vorgang grosser Meister zu missbilligen sein. Leichte, vorstehende Holzdächer auf massige Façaden stellen, wie man heute häufig genug sieht, heisst einem Geharnischten einen Stroh- oder Filzhut aufsetzen. Ueber den zu häufigen Gebrauch flacher Bogen bei Thüren und Fenstern, wo man beim Verputz doch den wirklichen Mauersteinbogen durchaus nicht ausdrückt, liesse sich gleichfalls rechten. Im Allgemeinen sind flache Bogen da geboten, wo sie spannen und die ganze Wucht, welche sie nach ihren Enden werfen, gegen kräftige Massen schieben können. So bei Brücken, Hallen zwischen

Baumassen u. s. w. Sie spannen mehr, als sie zu tragen scheinen; sie schieben gegen die Mauern, während der Architrav fest ruht, der Halbbogen und Spitzbogen die Last kräftig unter sich drücken.

Diese Einzelnheiten können natürlich nur Hinweisungen sein, in welcher Art man Einzelnes anschauen soll. Die Aesthetik hat nur allgemeine Gesichtspunkte hervorzuheben, aus welchen dann das Besondere zu folgern ist. Alles Andere hat die Baulehre und die Geschichte der Architectur auszuführen, über welche man die Werke von Bötticher, Schnaase, Kugler, Lübke, Burckhardt u. A. studiren mag.

6.

Die Bildnerei.

Die Baukunst hat es mit der Schönheit des Unorganischen zu thun. Die mathematische und statische Ordnung des Stoffes ist ihre Aufgabe. Da werden die scharfen Formen in ihrer Genauigkeit an den todten Stoff gelegt und dieser danach gebildet und zusammengesetzt; die statischen Gesetze werden deutlich befolgt: der Bogen wirft seine Last auf die Enden; die Säule, der Pfeiler stützt massige Belastung mit kräftiger Gegenstrebung; Kraft trägt Kraft; die Vielheit wird verbunden, geeint, harmonisch gemacht. Von Nachahmung ist dabei keine Rede. Die unorganische Masse wird einem Zwecke gemäss, aber nach ihrer eigenen Gesetzmässigkeit behandelt, die nach den allgemeinen Anforderungen der ästhetischen Vernunft geordnet wird. Die Nachbildung darf nur als ein Schmuck hinzutreten, auch als solcher noch meistens der mathematischen Umänderung anheimfallend.

Anders die Bildnerei. Die Nachbildung des Organischen in seiner vollen Körperlichkeit ist ihre Aufgabe. Sie arbeitet in ihren höchsten Erscheinungen keine verborgen liegenden Gesetzmässigkeiten heraus, wie man sie bei der Baukunst finden, wissen muss, um die Massen richtig zu ordnen und sicher zu festigen. Sie baut nicht auf, nicht zusammen; ihre Arbeit ist nicht in der Art innerlich, dass sie, dem Auge des Betrachters verborgen, hinter der sichtbaren Form einen Haupttheil ihres Schaffens habe, wie wenn Balken mit Balken verbunden, Stein an Stein unten im Erdengrund schon zusammengesetzt, aneinander gefestet wird; wie nun Theil mit Theil sich verbinden und tragen muss und sich tragen kann, der ganze mechanische Zusammenhalt kümmert sie nicht oder doch nur in sehr bedingter Weise. Sie ist eine äusserliche Kunst. Ihr heiteres Gebiet ist die Oberfläche des Körpers, zu welcher die Baukunst nur langsam und gleichsam mühselig durchbricht, indem sie zuletzt auch äusserlich die krystallinischen Bildungen, die mathematische Gesetzmässigkeit, die statische Ordnung des Unorganischen zeigt, nachdem sie dasselbe durch ihr Wissen und ihre Kraft

in schwerem Kampfe der Arbeit des Bauens gebändigt hat. Von innen baut die Architectur, bis sie die Form erreicht hat, die sie geben will oder geben muss. Gleichsam im Wesen des Unorganischen arbeitet sie, dessen Widerspenstigkeit zwingend. Die Bildnerei in ihren höchsten Erscheinungen arbeitet von aussen, bis sie auf die Form stösst. Das Innere ihres Materials kümmert sie nur im Allgemeinen. Das Seiende im Gegensatz zum Wesen der Baukunst und zum Scheine der Malerei lässt sich als ihr Gebiet bezeichnen. Sie ist eine äusserliche Kunst. Aber diese Aeusserlichkeit ist wohl zu verstehen. Nur in Bezug auf die Form ist sie es. Ich sagte schon früher, in welcher tiefen Innerlichkeit des Geistes sie wie jede Kunst schafft. Sie versenkt sich in das Wesen, in den Kernpunkt des Darzustellenden; von dort aus dringt sie zu den Formen vor. Diese, die lebendig geschaffenen, geistig erarbeiteten Grenzen des Innern, sind das Vorbild. Sie erschaut sie in dem als Stoff benutzten Material, und bis auf diese Formen bildet sie ihn. Freilich sind die niedersten Bildungen hierunter nicht begriffen, Bildungen, wie wir sie schon bei der Architectur als Vorarbeiten für dieselbe sahen, wie wir sie dann auch schon in der technischen Kunst berührt haben. Der Steinschleifer und der Steinhauer bilden, der Töpfer bildet, aber sie stecken noch im Stoff, dessen Gesetzmässigkeit sie in schöner Weise zu zeigen haben. Wo das Organische aber von der Bildnerei (Plastik) ergriffen wird, da tritt der Stoff zurück; er ist Nebensache geworden; er wird fortgearbeitet, wird, wie man es ausgedrückt hat, vernichtet. Kaum braucht bemerkt zu werden, dass diese sogenannte Vernichtung des Stoffes nicht dadurch bewirkt wird, dass man ihm Gewalt anthut und ihn zu Leistungen zwingen will, die er nicht erfüllen kann, die seinem Wesen, seiner Gesetzmässigkeit widersprechen, sondern dadurch, dass man die Grundgesetzmässigkeit vollkommen wahrt, ohne aber dieselbe betonend hervorzuheben. Sie muss da sein, oder man wird sie vermissen; aber man muss sie vergessen, wenn sie da ist. Man ist am wenigsten gestört oder gar nicht gestört, wenn Jemand eine stille vernünftige Arbeit ruhig und für sich neben Einem treibt. Er thut seine Pflicht; wir die unsere. Aber sowie sich Jemand vordrängt, unsere Aufmerksamkeit erwecken, sich zeigen will, sowie er auf unsere Beobachtung speculirt oder auch andererseits auf uns Rücksicht nehmend in peinlicher Stille und Gezwungenheit verharrt, um ja nicht unsere Aufmerksamkeit zu erregen und uns zu zerstreuen, sobald wird ein solches Beisammensein störend. So ist es in der Plastik. Die Gesetzmässigkeit des Stoffes, als erste die der Schwere, muss still für sich erfüllt werden; sie darf durchaus nicht fehlen, aber sich auch nicht bemerkbar machen. In ähnlicher Weise die weiteren Gesetzmässigkeiten, die den Stil bedingen. Die Schönheit des Organischen, die freie, lebendige Schönheit tritt vor; ihr dient das Unorganische. Diese zwei Bedingungen hat die Plastik (πλάσσειν, fingere, bilden)

zu erfüllen ausser den allgemeinen Schönheitsanforderungen: gegen den Stoff nicht zu verstossen und das Bild in schönster und umfassendster Weise auszudrücken.

Auf die lebendige beseelte Natur wirft sich also die Bildnerei, des Schönheitsdranges und der Sehnsucht voll, dieselbe wiederzugeben. Zuhöchst steht darin der Mensch, dann kommen die Thiere. Schon darum sind Thier und Mensch das Höchste für die Plastik. Aber haben wir nicht auch in der Vegetation ein wunderbares Reich des Schönen gefunden? Vermittelt sie nicht vom todten Gestein hinüber zu den freien Wesen, die losgelöst von der Erde auf derselben wandeln? Ist sie der Bildnerei nicht zugänglich? Die Bildnerei ergreift auch die Vegetation, aber freilich stellen sich ihr des Stoffes wegen, dann auch aus inneren Gründen viele Schwierigkeiten entgegen, so dass sie sehr beschränkt wird und nur in höchst bedingter Weise sich mit ihr beschäftigen kann. Die Bildnerei nimmt festen, dauernden Stoff. Ihr bestes Material findet sie in Stein und Erz. Abgesehen nun von der Willkür, die wir neben dem Zwang in der Vegetation gewahrten, von der Unbestimmtheit der Zweige, Blätter u. dgl., wodurch eine schöne Nachbildung der blossen Form sehr erschwert wird, finden wir den Reiz der Vegetation hauptsächlich in dem leichten, saftigen, farbigen Blätterschmuck, in der Farbenpracht der Blumen, in den Lichtern und Schatten, in den Reflexen der Blättermassen. Wie mit schwerem, einfarbigem Stoffe da nachkommen? Eine Nachbildung, gar eine Verschönerung wird darin unmöglich. Nur dickblättrige Gestaltungen, etwa Cactusarten, dann solche überhaupt mit einfachstem Bau, bieten sich dar. Manche Palmen z. B. breiten auf dem einfachen, regelmässig beschuppten Stamm eine einfache Blätterkrone aus; die Blätter gross, schwer, dick. Hier kann die Bildnerei die einfachen Formen ohne zu grosse Schwierigkeit nachbilden; namentlich die Erzbildnerei hat es auch gethan. Auch die einzelne schöne Blume bietet sich häufig durch ihre Form dar, oder Blätter und Ranken sind bildnerisch zu benützen und werden vom Stein- und Metallarbeiter künstlerisch dargestellt. Aber man nehme eine Eiche. Wie diese Willkür der Rinde, der Formen in Stamm, Aesten, Zweigen, wie diese Unzahl der Blätter bilden? Mühe und Erfolg würden sich in keiner Weise entsprechen. Aber die Bildnerei braucht ja nicht durchaus in schwerem Stoffe zu arbeiten? Will sie nicht der Malerei dieses Gebiet überlassen, welche durch die Arbeit in einem Material, das die grösste Freiheit gestattet und einer Hauptschönheit der Vegetation entspricht, die Willkür wie die angeführten Schönheiten vollkommen beherrschen kann, so muss die Bildnerei zu Zusammensetzungen leichten, farbigen Materials greifen. Beim Blumenmachen geschieht dieses. Die Stellung der Vegetation weist dieser Kunst ihren Rang an zu dem Bildner, der das edelste, höchste Geschöpf der Natur in Schönheit darzustellen versteht. Die höhere Plastik be-

schränkt sich meistens auf Einzelheiten, wenn sie die Vegetation in ihr Bereich zieht. Sie nimmt einen Zweig; sie bildet einen Kranz; sie nimmt überhaupt wohl einen Schmuck daher; andere Bildungen, wie z. B. ein Baumstamm, fallen gewöhnlich unter andere Gesichtspunkte, von denen gleich die Rede sein wird.

Man hat von dem „Können" der Bildnerei absehend, aus der Abgeschlossenheit, welche die Plastik zeigen soll, das Wegfallen der Vegetation erklärt. Schnaase sagt in seinem herrlichen Werke, Geschichte der bildenden Künste:

„Es giebt ein sehr äusserliches und grobes Kennzeichen, welche Formen des Lebens zum künstlerischen Zwecke der Sculptur fähig sind. Nur die Gestalten, die sich vom Boden ablösen. Ein Baum hängt nothwendig mit dem Boden zusammen und durch diesen mit dem Weltkörper. Ihn allein darstellen heisst also etwas Todtes bilden. Nur das Thier ist daher darstellbar für die Sculptur, ja sogar zunächst nur der Mensch, als das einzig geistig Lebendige, und die edleren Thiere gewissermaassen symbolisch durch eine gleichnissartige Uebertragung menschlicher Bedeutung auf sie."

Der Mensch und die höheren Thiere fallen in das Gebiet der Plastik. Ihre Körperformen sind bestimmt, mit dem Unorganischen nicht zu verwechseln; sie sind Ausdruck einer lebendig sich zeigenden Kraft, eines freigewordenen Lebens, Ausdruck einer Beseelung. Ihre Formen haben darum die Macht, den unorganischen Stoff, in dem sie nachgebildet werden, zu beleben.

Die Schönheit dieser freien Gestalten erschliesst sich dem Menschen und befähigt ihn zum bildenden Künstler. Vielleicht beginnt dieses Gestalten mit einer rohen Nachbildung, in welcher ja die Natur selbst zu spielen scheint mit Wolken, Felsen, Tropfsteinen, Baumbildungen. Es ward bildend gestaltet, ehe die Tochter des Dibutades den Schattenriss des Geliebten an der Wand zeichnete und ihr Vater, der Töpfer, denselben mit Thon ausfüllte. So hat die Liebe nach der Sage das Relief erfunden, aber zum plastischen Bilden überhaupt hat sie schwerlich zuerst die Hand geführt. Welch ein wunderbarer Weg ist es gewesen von der Bildung, die den sonderbaren Baumstumpf im Scherze noch menschenähnlicher gestaltete, die etwa die Thonkugel im Spiele roh formte, die an dem weichen Stein eine grobe Kopfform herausschlug, bis ein solches Spiel als Arbeit anerkannt wurde, bis die Erkenntniss der Schönheit vollkommen durchbrach und die herrlichsten Gestalten aus dem todten Gestein gelöset wurden, der Thon die Form für die Erzbildung gab. Aus rohen Andeutungen der Nachbildung löste sich schöner und schöner die Gestalt heraus. Der Blick dafür wuchs und die Technik wuchs, freilich nur bei den auserwählten Völkern. Es giebt Individuen wie Völker, die niemals über die rohsten Andeutungen bei ihren Versuchen, bildnerisch zu gestalten, hinauskommen und deren

Unvermögen sich dann in das Willkürlich-Fratzenhafte verläuft. Andere bleiben im Stoffe stecken; noch Andere überwinden wohl den Stoff, aber die Schönheit ist ihnen verschlossen; der kühnsten, aber unsinnigsten Phantastik muss ihre Bildnerei dienen. Aber in den von der Kunst erkorenen Völkern findet der Sohn des „tüchtigen Handarbeiters“ (Eupalamos), „Künstler“ genannt (Dädalos), dies Geheimniss der Kunst lebendig zu machen; in dem Volke der Hellenen am herrlichsten. Dort wird die Schönheit des Menschen in einer göttlichen Tiefe der Empfindung und mit einer Klarheit der Anschauung erfasst, dass unsere Augen wie getrübt dagegen erscheinen, unsere Empfindung stumpf. Wenn je der Mensch einem Ideale in seinen Schöpfungen nahe gekommen ist, so war es, Hellas, auf Deinem Boden, so haben es Deine bildenden Künstler gethan! Ihre Götter, ihre Menschen! Welche Götter! welche göttlichen Menschen! Wenn Schönheit das Göttliche ehrt, das darin erkannt wird, so ist es in Hellas verehrt worden.

Aber ehe wir uns zu der Kunst selbst und ihren Zielen wenden, wollen wir das Material ins Auge fassen, in welchem sie schafft. Manches Verständniss wird aus solcher Betrachtung aufgehen. Wir werden die Gränzen ziemlich genau daraus erkennen, in denen sie sich bewegen kann.

Ohne uns auf eine lange Erörterung einzulassen, wiederholen wir, dass der Künstler Dauerndes schaffen will. Wer nach dem Wahrhaft-Schönen strebt, der weiss, wie mühevoll solche Arbeit ist und welche Trauer es schafft, wenn das die Schönheit offenbarende Werk nun schnell vergeht. Ein Spielwerk, nur dem Augenblicke geweiht, wird Alles erscheinen, was leicht vergänglich, noch schneller schwindet als die lebendige Gestalt. Es lebt ein Erhaltungstrieb im Künstler. Sein schönes Werk, das Kind seines Geistes, soll lange Zeit dauern, soll gleichsam nicht sterben. So wenig der Mensch sein Geschlecht aussterben sehen mag, so ungern denkt der Künstler daran, dass seine Werke vernichtet würden. Aber auch die Verkümmerung der Formen, die er schön geschaffen, ist schmerzlich. Was nützt das bequeme Material, das noch so leicht sich seiner Bildung fügt, wenn es die Schönheit nicht festhalten kann, indem es zusammenfällt, auseinanderquillt, reisst, kurz dieselbe zerstört. Aus einem solchen vergänglichen Werke kann nur kurzer Ruhm, dann aber nur Bedauern, ja Spott erwachsen. Und so versucht, prüft, entwirft, tändelt er wohl darin, aber in einem dauernden Material zu gestalten ist sein Wunsch. Auch aus Schnee kann man einen schönen Schneemann bilden, auch ein zuckernes Kunstwerk kann geschaffen werden; im nassen Thon und in Wachs lassen sich die schönsten Formen ausdrücken, aber eine Arbeit in solchem Material kann für den Plastiker, der in seinen Werken leben will, nichts anderes bedeuten, als ein Spiel oder eine Vorarbeit.

Thon, Gyps, Wachs, Knochen, Holz, Metalle, Stein, das sind die am öftersten benutzten Stoffe für den Bildner. Der Thon ist im feuchten Zustande von der grössten Bildsamkeit; seine Feuchtigkeit hat dabei etwas Lebendiges. Er ist daher vortrefflich zum Modell. Er eignet sich zum Entwerfen, Verändern und macht dabei durch seine Lebendigkeit Eindruck. Aber er ist dunkel, lichtschluckend; er kann schwierige Feinheiten weder gut zeigen noch recht bewahren. Getrocknet wird er spröde, rissig; die Formen schrumpfen zusammen und zwar ungleichmässig zusammen; die grösseren Massen trocknen langsamer als die kleineren: so bleibt niemals die alte Form; die schöne Gestalt lässt sich nicht genau, sondern nur annähernd berechnen. Gebrannt hat er eine unendliche Dauerhaftigkeit, aber, von der Farbe ganz abgesehen, die man durch Nachhülfe aufbessern kann, eine solche Dauerhaftigkeit des Materials nützt doch dem Künstler wenig, sobald die Schönheit darin nicht ausdrückbar ist. Der Thon wird nach dem Gesagten zu einer realistischen Behandlungsweise drängen, wo er für sich angewandt wird, und auch da, wo man ihn zu Formen z. B. für den Erzguss gebraucht. Das Zufällige, Nebensächliche ist so leicht in ihm auszuprägen; ein Druck des Fingers oder des Stäbchens genügt, um Erhöhungen oder Vertiefungen hervorzubringen, dass der Künstler sich diese Leichtigkeit schwerlich entgehen lässt. Dann passt er für harte, grosse Formen, die man trotz der ungünstigen Farbe wohl erkennt; für Feinheiten ist er, gebrannt, aus den angegebenen Gründen nicht recht zu gebrauchen. Er sieht dann auch trocken, unlebendig aus. Farbe muss dann nachhelfen. Der Gyps hat eine lichtfrohe Farbe, auf der alle Nüancirungen zu gewahren sind. Aber sein Weiss hat etwas Lebloses. Der Gyps bildet eine starre Schale; man sieht das Leben nicht von unten herauf pulsiren, wie man dies beim feuchten Thon, dann am schönsten im Marmor zu gewahren glaubt. Der Trocknungsprocess schadet auch ihm, weil die ganz scharfe Bestimmtheit der Form dabei sehr schwer festzuhalten ist. Er dient bekanntlich zur Aushülfe für den Marmor; die Klarheit seiner weissen Farbe macht ihn dazu geeignet. Man sieht bei uns leider zu viele Gypsbildwerke und zu selten Marmorbildnereien. Es braucht der Nutzen der Abgüsse nicht hervorgehoben zu werden; nicht der kleinste Schaden aber, welcher der Plastik, von Anderem abgesehen, daraus erwächst, ist der, dass man sich gewöhnt die Leblosigkeit der Gypswerke überhaupt auf die Plastik zu übertragen, und dass das Interesse für dieselbe dadurch in empfindlicher, nachhaltiger Weise abgestumpft wird. Man würde gleich frischer die Schönheit eines Marmorbildes empfinden können, wenn man zuvor keine oder wenige Gypsarbeiten gesehen hätte, als dies möglich ist, wenn das Auge durch diese schon verdorben ist.

Wachs ist ein leicht veränderlicher Stoff; seine Glätte und Helle machen ihn für viele Bildungen sehr brauchbar. Er eignet sich sehr

zum Vorbilden. Auf seine Benutzung für Wachsbilder, die man bemalt, können wir hier nicht eingehen. Knochen erscheint meistens kalkig todt. Er bietet keine grossen Massen und muss daher zu grösseren Gestalten zusammengesetzt werden. In bedeutenden Gebrauch ist nur das Elfenbein gekommen. Seine ölige glatte Oberfläche liess es zu Nachbildungen der menschlichen Haut sehr geeignet erscheinen; seinen gelben Ton dämpfte man dadurch, dass man daneben Gold verwendete, z. B. die Haare von Gold bildete. Man bildete es über Holz, darüber die eigentlichen Formen zusammensetzend. Das Aneinanderfügen musste leicht Risse der Fugen entstehen lassen; auch das Holz ist dem Schwinden und der Zerstörung leicht ausgesetzt. Dennoch wandte man diese Goldelfenbeinbildung gern an, wenn es sich um Colossalbilder in gedeckten Räumen handelte, wo das Holz gegen die Nässe geschützt war. In Stein oder Metall wären Colosse wie der Olympische Jupiter nur mit der ungeheuersten Mühe zu beschaffen gewesen; in Holz, bedeckt mit Elfenbein und Goldplatten, waren diese Schwierigkeiten, wie die Grösse des Bildwerkes sie für den Stein oder für den Erzguss auferlegte, nicht vorhanden. So schuf Phidias seine Athene in Goldelfenbeinarbeit in einer Höhe von 26 Ellen; so schuf er das gewaltige Bild des Zeus, den Gott in sitzender Stellung über 40 Fuss hoch. Wir haben keine Anschauungen der Art, können also auch über die Verwendung dieser Materialien nicht aburtheilen, namentlich deswegen nicht, weil wir die Zusammenwirkung der Farben des Elfenbeins, des Goldes und des Farbenschmuckes der Tempel nicht kennen oder doch nicht ihren Eindruck uns vergegenwärtigen können.

Holz ist an sich zum Bilden sehr geeignet. Aber seine Dauerhaftigkeit ist nicht gross; es verlangt besonderen Schutz gegen Nässe; es schwindet, fault. Dann ist seine Farbe selten genügend, weshalb es zur Nachhülfe durch Bemalung drängt. Aber eine unaussprechliche Weichheit und Innigkeit lässt sich darin ausdrücken. Der Verfasser sah in der Werkstatt Knabl's (unbemaltes) Werk für die Frauenkirche in München; man muss ein solches Werk gesehen haben, um sich einen Begriff davon machen zu können, was die Seele und die Hand des Künstlers aus diesem, für gewöhnlich nicht hoch geachteten Materiale zu schaffen vermögen.

Metall ist durch Guss leicht zu formen. Die Festigkeit und Widerstandskraft mancher Arten machen dieselben für die schwierigsten Darstellungen geschickt. Einige sind von grösster Dauerhaftigkeit. Das schwärzliche Eisen ist zu düster für die Bildnerei; die Feinheiten gehen darin für den Anblick verloren; auch oxydirt es leicht. Gold und Silber geben durch Dauerhaftigkeit und Bildsamkeit ein herrliches Material. Nur dürfen sie nicht blank verwendet werden, sondern sind matt zu halten, weil ihre Spiegelungen sonst unruhig und störend wirken. Ihre Kostspieligkeit hindert ihre öftere Verwendung; auch

ihre Weichheit macht in vielen Fällen eine Verbindung mit härteren Metallen nothwendig. Doch ist es sehr auffallend, dass man sie, bei der jetzigen Kunst des Versilberns und Vergoldens, nicht öfter verwendet, um geringeres Metall zu überkleiden, und sich so ihrer Vorzüge bedient. Ob zu viel stoffliches Interesse dadurch erweckt würde, wie man wohl behauptet, darum hat sich der Künstler gar nicht zu kümmern, hat sich auch, wenn ihm die Mittel geboten waren und Etwas ihm wegen seiner Schönheiten oder sonstiger Eigenschaften wegen passte, niemals darum gekümmert. Die Hellenen hätten sicher noch einen anderen Gebrauch von der Kunst zu vergolden gemacht, als heut zu Tage geschieht. Aber wir kleben am Hergebrachten und weil etwas früher nicht war, oder weil man früher etwas nicht „konnte", oder weil man nicht weiss, wie es früher war, darum dürfen wir auch nicht und verkleben uns die Wege mit Papierbogen, die Niemand durchzustossen wagt. Am häufigsten wird zur Bildnerei eine Erzmischung, die Bronze, verwandt; sie ist lichthell, goldähnlich. Nur hat man auch bei der Bronze darauf zu achten, dass man nicht durch zu feine Politur zu viele Reflexe schafft. Am besten hilft hier freilich der grüne Rost, der die Bronze mit der Zeit überzieht und die scharfen Lichter aufhebt, dem Unkundigen bekanntlich meistens zur Verwunderung oder ein Aergerniss, indem er den Rost unter den Gesichtspunkt des Schmutzes fasst, der entfernt werden müsse. Das Metall ist, wie schon gesagt, vortrefflich geeignet die schwierigsten Bildungen, z. B. die kühnsten Stellungen, auszudrücken, die in Holz oder Stein oder anderen Materialien unmöglich wären. Wo man bei Steinfiguren durch Mantel, Baumstämme und dergleichen stützen muss, da trägt sich das hohle Metall mit Leichtigkeit.

Auf den Metallguss wirkt die Thonbildnerei, welche die Formen dazu bereitet, mit ihrem Realismus ein. Die Schärfe der Formen, auch die Behandlung des Einzelnen, Zufälligen, welche die Erzbildung liebt, hat dann weiter noch seinen Grund theils in der dunklen Farbe, welche die feinen Nüancen nicht leicht erkennen lassen würde, dann aber in dem Starren, Unlebendigen des Erzes, das man durch schärfere Detailbehandlung flüssiger, lebendiger zu machen sucht. Die Nachhülfe der Feile thut hier ihr Bestes, den starren schalenförmigen Eindruck des Gusses aufzuheben. Nie darf die Behandlungsweise bis zur spiegelnden Glätte gehen, welche die Aussenwelt spiegelnd zurückwirft und dadurch unruhig und zerstreuend, ablenkend wirkt. Die Starrheit und Festigkeit, welche das Erz verkündet, die Zähigkeit, welche es dem Marmor gegenüber hat, das schalenförmige, das so schwer bei seinen Bildungen zu vermeiden ist, machen es besonders geeignet zur Darstellung harter, verschlossener, ausgearbeiteter Charactere und Gestalten. Namentlich viele nordische, der schönen Harmonie der Bildung entbehrende Gestalten passen vortrefflich für das Erz, weniger

für den Marmor. So z. B. ein „Isegrimm“ York, der „alte Blücher“, dann überhaupt harte männliche Formen, gegenüber der weicheren und der weiblichen Schönheit, für welche Marmor unübertrefflich ist.

Dass die Thierbildung so gerne das Erz benutzt, ist, von der Stützkraft des Erzes abgesehen, auch aus dem Schalenförmigen des Thierfelles zu erklären, das die meisten Thierformen zu umhüllen und abzuschliessen pflegt. Der Marmor sieht dagen nackt aus und so passt er weniger für die Fellträger, wohl aber ausgezeichnet für die helle, nicht in jener Weise verdeckende Haut des Menschen.

Die edlen Steine sind zu klein; auch ihre allzugrosse Durchsichtigkeit wirkt störend. Manche Steinarten sind wegen ihrer Härte schwer zu bearbeiten; manche haben ungleiche Zusammensetzungen; andere verwittern zu leicht, einige springen beim Schlage oder bröckeln; wieder andere haben zu lichtraubende Farbe. Der Marmor gestattet die feinste Behandlung; hat er eine helle weissliche oder gelbliche Farbe, so eignet er sich vor allen andern, sonst ihm an Härte, Dauerhaftigkeit u. dgl. gleichzusetzenden Steinen für die Nachbildung des Menschen. Die besten Marmorsorten zeigen einen milden, schwach gelblichen Ton; durch das krystallinische Gefüge entsteht eine Aehnlichkeit mit der porösen Haut, durch die schwache Durchsichtigkeit der Eindruck, als ob das Innere hindurchleuchte, so dass man ein lebendiges Hervorströmen zur äusseren Form wahrzunehmen glaubt. Diese Durchsichtigkeit darf allerdings nicht zu stark sein, ist auch nicht an allen Körpertheilchen oder allen Körpern gleich angebracht. Die zarte Hand einer Frau und die Hand eines Athleten, das Antlitz eines Mädchens und eines greisen Kriegers sind unterschiedlich zu behandeln. Die Griechen haben durch Einlassen von Wachs übermässige oder unpassende Durchsichtigkeit zu verhindern gewusst.

Wir können hier gleich die Frage wegen der Bemalung von Marmorstatuen anschliessen. Bekanntlich hat man sehr lange Zeit jede Bemalung derselben verworfen und sich dabei stets auf die feinfühligen, geschmackvollen Griechen berufen, die den Realismus der Farbe verworfen und dem Idealismus in dem reinen unschuldigen Weiss des Marmors für die Bildnerei gehuldigt hätten, während sich jetzt herausgestellt hat, dass sie sehr häufig Bemalung angewandt haben, ja die Streitfrage geht, ob sie nicht vielleicht in den besten Zeiten der Sculptur alle Bildwerke bemalt haben. Suchen wir so ruhig als möglich uns in diesem Streite zurecht zu finden. Die Bildnerei will die Form ihres Objectes geben. Um sich dabei nicht zu schaden, hat sie auf die Farbe ihres Materials zu achten. Einen Kaucasier in schwarzem Marmor und einen Neger in carrarischem Marmor gebildet zu sehen, verstösst gegen unsere Anschauung. Solche Widersprüche sind also zu vermeiden, welche nichts nützen aber viel schaden. Der Bildhauer nimmt daher gerne ein Material, welches im Allgemeinen auch in der Farbe dem

Dargestellten entspricht, z. B. weissen, gelblichen Marmor für die Nachbildung des weissen Menschen, namentlich des nackten Menschen. Hauptsache freilich bleibt ihm die Form; wir wissen, dass mildes Weiss und Gelb am geeignetsten ist, jede Feinheit derselben erkennen zu lassen. Gesetzt, wir haben die Marmorstatue eines Kriegers vor uns, der Helm, Leibgurt und Beinschienen trägt und ein Schwert in der Hand hält. Wäre der Marmor gar zu durchsichtig, so würden die nackten Theile des Kriegers sehr weichlich erscheinen und wir würden bei ihnen eher an das zarte Fleisch eines Kindes oder einer Frau als an die festen Gliedmaassen eines abgehärteten Mannes erinnert werden. Wenn wir nun gar an die Griechen denken und an deren durch die Sonnengluth gebräunte Hautfarbe, wenn wir uns erinnern, dass Weisse der Haut ihnen eine Schande dünkte für einen Mann, da es seine Weichlichkeit verrathe, so sehen wir, dass aus doppelten Gründen eine Behandlung des Marmors passend erscheint, welche die Durchsichtigkeit, wo sie störend wirkt, aufhebt und durch den Farbenton besser zu dem Dargestellten stimmt. Heisst das nun gegen das Wesen der Plastik verstossen, wenn man zu diesem Zwecke geschmolzenes Wachs anwendet? Tritt man der Unschuld des Marmors oder der Form im Geringsten zu nahe, wenn man solche Störungen beseitigt? Wir wollen bei der Nahbetrachtung einer solchen Statue nicht stehen bleiben, sondern dieselbe nun in eine Entfernung bringen, wo das Erkennen der Einzelheiten schwierig wird. Dieselbe wird in den Giebel eines Tempels gesetzt. Die Farbe ist Nebensache, die Form Hauptsache. Das geben doch Alle zu. Aber wenn die Form Hauptsache ist, so muss die Farbe auch wirklich Nebensache sein und Alles, was verhindert, dass die Form nicht erkannt werden kann, muss beseitigt werden. Nun denke man die weisse Marmorstatue da oben vor einer weissen Marmorwand stehend, wie es die Farbenfeinde haben wollen, kann denn das schärfste Auge — wir wollen den Griechen sehr scharfe Augen zugestehen, auch die grösste Durchsichtigkeit der Luft annehmen — ohne Fernrohr oder Operngucker wirklich die Formen genau unterscheiden? Wollen wir also nicht lieber die Farbe des Weiss, so unschuldig es sein mag, opfern und den Hintergrund etwa blau anstreichen, damit wir die Hauptsache, die Form desto besser erkennen? Aber wenn dieses auch geschehen, so werden Helm und Beinschienen doch recht schwer vom Körper zu unterscheiden sein, wenn sie ziemlich eng anschliessen. Leicht wird die Schiene den Eindruck machen, als sähe man eine ungestaltete Wade. Aehnlich unter Umständen der Helm, ähnlich der Schurz. Soll man nun nicht der Form gerecht werden und die Farbe des Marmors opfern, indem man mit Farbe dem Auge für die Form zu Hülfe kommt? Verlangt dies nicht das Wesen der Bildnerei? Ist es also nicht vernünftig, Helm, Schurz, Schienen zu färben, was am schönsten durch Vergolden geschieht? Gerade so

mit Waffen, dann besonders mit Kleidern, wo es doch ein Verdienst ist, bei Formen, wo Körper und Gewand nicht auseinander zu halten sind und daher der Eindruck eines ungestalteten Körpers entstehen könnte, der Erkenntniss der schönen Form zu Hülfe zu kommen. Und wenn nun die Lippen geröthet, die Augen geblaut werden, seh' ich denn dann nicht das Gesicht da oben besser? Wem schade ich damit? Welcher verwerfliche Realismus wird denn dadurch getrieben? Welche Sünde wird begangen, dass man Hand an den Stein legt und ihn nicht absolut so lässt, wie er im Steinbruch gefunden wurde? O die Unschuld des weissen Marmors, die durch Farbe geschändet wird! — Es ist ein wunderlich Ding um Menschensätze. Aber wenn wir nun die Statue wieder auf die Erde stellen, dass wir nahe hinzutreten können, dann braucht man sie doch nicht weiter zu bemalen? Wenn es nicht nöthig ist, gewiss nicht; nicht weiter, als der Form nützlich. Wenn aber das Haar etwa durch Vergoldung abgehoben wird vom Gelb des Gesichtes, wenn der Oeffnung des Mundes ein rosiger Anhauch, ja wenn der ganzen Gestalt ein leichter Fleischton gegeben wird, wenn man das Auge zu beleben versteht, wenn man durch Streifen oder Färbung das Gewand markirt oder durch Vergoldung der Waffen dieselben als Waffen kennzeichnet, was dann? Ist denn dann die Gestalt corrumpirt? Ist sie nicht corrumpirt, wenn ich mit rosigen Vorhängen oder mit rothem Papier das Licht färbe, welches darauf fällt? Freilich bemalen „können", das ist die Sache. Können! Wir können es noch nicht wieder. Gibson's Venus ist noch kein Gegenbeweis. Mit einem plumpen Naturalismus ist natürlich nichts gethan, der den Marmor anstreicht, als ob er einen Bilderbogen zu coloriren habe. Ein Praxiteles schätzte diejenigen seiner Marmorwerke am höchsten, an welchen die Bemalung von der Hand eines in diesem Kunstzweige besonders ausgezeichneten Meisters, Nikias, ausgeführt wurde. (Brunn, Geschichte der griechischen Künstler.) Armer Praxiteles, wie thöricht befangen bist du gewesen! Wie weiss man das bei uns besser! Als Spielerei oder geschmacklos erscheinen aber die grellfarbigen Zusammensetzungen, wie sie wohl in der Römerzeit aus weissem und schwarzem Marmor oder aus andersfarbigen Gesteinen gebildet wurden.

Freilich, basirt man die Plastik nur auf den Tastsinn, dann ist consequenter Weise Farbe, auch Licht bei ihr überflüssig. (Siehe darüber: Zimmermann, Aesthetik. § 905, 917 pp.)

Wenn wir nun zu der Betrachtung des Materials zurückkehren, so braucht nach dem im allgemeinen Theil Gesagten kaum bemerkt zu werden, dass der Stoff so wie jede ihm eigenthümliche Behandlungsweise einen besonderen Stil erzeugt. Es wurde schon darauf hingewiesen, wie die in schwerem Stoffe arbeitende Bildnerei dessen Grundgesetzen vollständig unterworfen ist. Vor Allem also dem Gesetz der Schwere selbst. Ein aus seinem Schwerpunkt gerücktes Bildwerk von

Stein — das Relief ausgenommen — erscheint unnatürlich; naturgemäss müsste es fallen. Nur eine Künstelei setzt sich darüber hinweg und will hierin mit der Malerei wetteifern, die durch die Farbe gleichsam unabhängig vom schweren Stoff vollständig die Erscheinung zu beherrschen versteht. Der Maler kann den springenden Menschen auf der Höhe des Sprungs in der Luft schwebend darstellen, nicht so der Bildner, der mit schwerem Material arbeitet. Versucht er es doch, indem er etwa den Springer durch eine Eisenstange in der Luft schwebend erscheinen lässt, so kommt nur ein barocker Widersinn heraus. Barock sind alle diese schwebenden Freigestalten, wie z. B. die steinernen Tauben, die man so häufig als Symbole des heiligen Geistes flatternd über den Köpfen der Heiligen angenagelt sieht. Soll also ein Mensch in Stein gebildet werden, so wird das Gesetz des Unorganischen zur möglichst strengen Befolgung des Gesetzes der Schwere, somit zur möglichst sicheren breiten Stützung, zum Gleichgewicht, also zur strengen Symmetrie im Aufbau der Gestalt drängen. Die Bewegungslosigkeit, die völlige Ruhe wird darin erstrebt. Damit tritt das Wesen des Menschen, seine Lebendigkeit, seine Freiheit der Bewegung in Widerspruch. Die starre mathematische Ordnung ziert ihn nicht mehr, sondern erscheint als Fessel; eine schöne rhythmische Freiheit ist an die Stelle der Starrheit getreten.

Diese Gegensätze hat nun die Plastik zu vereinen. Im Anfang wird das Gesetz des Stoffes überwiegen; auf der Höhe der Kunst sehen wir die Harmonie. Die lebendige Bewegung ist in schönster Weise ausgedrückt, ohne dass der Künstler dem Stoffe Gewalt angethan hätte. Dann aber tritt das Gesetz des Stoffes ganz in den Hintergrund. Die Schönheit des vollen, wahren Stils wird im Ringen nach sogenannter vollständiger Vernichtung des Stoffes verloren; der Bildner kümmert sich nur noch um den Gegenstand, nicht mehr um das Material. Das Schwierige wird über das Schöne, Stilgemässe gestellt. Jetzt sucht der Steinbildner mit dem Erzgiesser in der Gewaltsamkeit der Stellungen zu rivalisiren, der Erzbildner will es womöglich dem Maler gleichthun. Damit ist ein Verfall der Kunst angezeigt. Die Technik glänzt, aber der wahre Geist ist verloren.

Soviel was die allgemeine Anlage betrifft. Aber wenn wir nun die Arbeit im Einzelnen betrachten, so finden wir es bei den meisten plastischen Darstellungen schwierig, ja sogar unmöglich, Feinheiten der Natur, welche die Malerei leicht nachbildet, wiederzugeben. Man denke nur an einzelne Haare, an das feine Geäder, an feines Netzwerk von Runzeln und dergleichen. Das feste Material weist auf die feste Form, auf das Architektonische, auf das Bestimmte der Gestalt. Die Flächen, das Zusammenhängende ist naturgemäss das Gebiet der Plastik; darum ausser der Bestimmtheit der ganzen Form der Rhythmus der Bewegung in der schönen Verbindung der einzelnen Theile; das

Kleinliche, Auseinanderfallende, Abgebrochene, Verzwickte soll sie so viel wie möglich vermeiden. Man vergleiche ein Gesicht, auf dem ein mildes ruhiges Lächeln schwebt, mit einem durch starkes Lachen zusammengezogenen. Jenes, das schönere, ist dem Bildner in dem Zusammenhang der Züge durchaus gerecht; dieses, das hässlichere, bietet eine Menge Schwierigkeiten durch alle die entstehenden Falten, Fältchen und Zwickel. Die sorgsamste Ausführung bringt hier doch nur ein weniger schönes Werk hervor. Ein weiser Künstler wird nicht seine Kraft an die Besiegung von Schwierigkeiten verschwenden, in denen er doch bei der grössten Mühe Nebenbuhlern nachstehen muss, sondern wird seine Kraft auf das richten, worin er und seine Kunst unübertrefflich sind. Scharfe Gränzen lassen sich dabei nicht angeben; die ausgebildete Technik wird auch hier dieselben stets hinausschieben. Eine gewisse allgemeine Idealbildung z. B., die der Steinstil verlangt, wird sie auflösen und das Höchste erreicht wähnen, wenn sie die grösste Individualisirung zu Stande gebracht hat, an das blos Schwierige eine Mühe setzend, die mehr die Geschicklichkeit zeigen als das Schöne schaffen soll. Das gewöhnliche Merkzeichen ist auch in dieser Beziehung jedes Auffallen einer Einzelheit bei einem Kunstwerk. Stellt sich zuerst die Bewunderung der Technik ein, so können wir ziemlich sicher annehmen, dass wir es mehr mit Manier, als mit einem richtigen Stil zu thun haben.

Die Bildnerei wirkt durch die Form. Die Farbe ist bei ihr ein Nebensächliches. Die Veränderung ist an und für sich schon beim plastischen Werke ausgeschlossen, da wir es bei ihm nicht mit Automaten zu thun haben. Das Seelische muss die Bildnerei durch die Formen wiedergeben; ihr Stein- und Erzantlitz kann nicht „sprechen“; sie kann keinen Ausdruck schaffen, wie ihn das Auge in seinem Glanz und Schmelz giebt und die Malerei nachzubilden versteht. Hier muss die Bildnerei sich helfen, indem sie den ganzen Körper sprechen lässt. Dadurch wird sie darauf hingewiesen, sich in sich abzuschliessen, plastisch, d. h. geschlossen zu sein. Geschlossenheit der Persönlichkeit oder des Dargestellten überhaupt wird von der Plastik verlangt. Nur der bildende Künstler, der seinen Gestalten einen Ausdruck zu geben versteht, der sie in sich völlig gesammelt erscheinen lässt, zeigt plastischen Stil. Damit ist keine Ruhe gefordert. Die höchste Leidenschaft kann gezeigt werden, die höchste Aufmerksamkeit, der grösste Schmerz, nur müssen diese Empfindungen seelisch in der Gestalt beschlossen sein. Es können auch in einer Gruppe mehrere Personen gegen einander wirken oder auf einander bezogen werden, ohne dass der Character des Plastischen aufgehoben ist. Nur sobald das Seelische einer Gestalt „ausser sich“ hingestellt wird, indem es ganz abhängig von einer anderen gedacht werden muss, erscheint sie nicht mehr plastisch, sondern malerisch.

In der bis auf den höchsten Grad bewegten Gruppe des Laokoon (Fig. 28) ist der im furchtbarsten Schmerz zusammengezogene, stöhnende Vater ganz in sich hineingefasst; ebenso das dahinsinkende, wie eine Blume knickende jüngere Kind. Aber der ältere Sohn ist gänzlich vom Vater abhängig. Der Blick geht völlig heraus, das Gesicht ist vom Leiden des Vaters bewegt. Das ist malerisch. So hat auch der Apollo von Belvedere durch Blick und Haltung Malerisches, aus sich Hinausweisendes. Der Diskoswerfer Myrons ist dagegen trotz der verwickelten Bewegung in sich beschlossen. Niobe, zum Himmel das Haupt hebend, ist ganz plastisch. Die Unterschiede lassen sich natürlich nicht genau definiren. So macht z. B. der auf einen Gegenstand fixirte Blick noch nicht das Malerische. Der Knabe, der sich den Dorn auszieht, sieht scharf auf die wunde Stelle, der Faun, der nach einer Traube schaut, desgleichen, und doch sind sie plastisch. Alles kommt hier auf die Sammlung der Seele an, welche sich im Werke ausspricht. Man nehme z. B. Michelangelo's Lorenzo und andererseits seinen Moses. (Fig. 38.) Da ist Lorenzo ganz in sich gesammelt, nachdenklich, die Pläne des Krieges erwägend, gleichsam verloren für die Aussenwelt; Moses dagegen schaut, malerischer als viele Gemälde Michelangelo's, der in der Malerei das Plastische liebte, aus sich heraus; ein Theil seines Ichs weilt anderswo; es ist als ob die Gewalt der Seele jeden Augenblick herausbrechen wolle. Was übrigens diejenigen Werke der Alten anbetrifft, die wir die Gränze des Plastischen überschreiten sehen, so tritt uns da wieder die Frage wegen der Bemalung entgegen. [Wo wir heftige Bewegungen der Glieder, dabei aber starre Gesichter, wie in den Aegineten-Gruppen, wahrnehmen, werden wir vermuthen können, dass die Gesichter durch Bemalung mit der Handlung in grössere Uebereinstimmung gesetzt waren.]

Schon aus dieser durch den Stoff geforderten Geschlossenheit der Gestalten können wir folgern, dass die Hauptaufgabe der Plastik die Schaffung des Einzelbildes sei. Wenn sie nun aber mehrere Figuren zu einer Gruppe vereint, so müssen dieselben allerdings einheitlich zusammengefasst und somit auf einander bezogen werden; um aber den plastischen Stil nicht zu verletzen, darf der Künstler keinen solchen dramatischen Moment erwählen, wo eine Wechselwirkung der Seelen geschildert wird, die nur aus Blick und Wort zu erklären wäre. Der Bildhauer darf nie vergessen, dass er weder wie der Maler durch das Auge und die Farbenstimmung des Ganzen, noch wie der Schauspieler mit dem Worte, sondern nur mit dem ganzen Körper sprechen kann. Allgemeine seelische Empfindungen sind darum sein Hauptgebiet. Liebe, Furcht, Zorn, Verzweiflung, Kühnheit, Stolz, Wehmuth u. s. w., kurz Empfindungen, die durch den ganzen Körper sich ausdrücken. Hieraus und aus der Forderung der Geschlossenheit ist leicht zu ersehen, warum die Plastik bei der Bildung von Gruppen mehr auf ein



Fig. 28. Gruppe des Laokoon.



schönes Aneinanderreihen der Gestalten hingewiesen ist, als auf dramatische Verkettungen. Letztere sind ihr in der angegebenen Beschränkung erlaubt, sind aber gefährlich, wie wir schon beim Laokoon sahen, wo uns das Malerische nicht vermieden schien. Wie weit aber



Fig. 29. Galliergruppe der Villa Ludovisi.

doch die Gränzen für den Plastiker sind, kann die Galliergruppe der Villa Ludovisi zeigen. (Fig. 29.)

Neben dem getödteten Weibe stösst sich ein Barbar, der Sclaverei zu entgehen, das Schwert in die Brust. Die bewegteste Handlung furchtbarer Verzweiflung und doch durchaus plastisch. Wenn wir daneben die Gruppe des Aepytos und der Merope (Telemach und Pe-

nelope?) ansehen, so möchte ich dieselbe, freilich nur nach der Zeichnung urtheilend, für unplastischer erklären. (Fig. 30.) Es ist eine dramatische Composition, in welcher Aepytos in seinem Gesichte durchaus abhängig von der Merope erscheint und die ausserdem mehr eine



Fig. 30. Merope und Aepytos.

Scene giebt als einen gipfelnden Moment, der eine Ausschau rückwärts und vorwärts gestattet.

In Bezug auf die grösste, bewegteste Composition des Alterthums, die wir kennen, den farnesischen Stier, will ich bemerken, dass darin zwar die Figuren der Jünglinge plastisch gehalten, dass aber durch die Geschlossenheit derselben der Eindruck des Brutalen ver-

stärkt wird. Sie sind in der Anstrengung aller Kräfte, den Stier noch zu halten, ganz von der Dirke abgezogen; so unbeachtet krümmt sich das Opfer vor ihren Füssen, als wenn der Stier Hauptsache wäre. Nicht ihr Hass würde so unmenschlich, so brutal erscheinen, wie diese Gleichgültigkeit. Dadurch wird nun aber das Ganze doch wieder undeutlicher, zerrissener und widerstrebender. Es entsteht dadurch ein Contrast zu der Antiope, der nicht ausgeglichen wird. Ein Thierbändigungsstück oben, unten ein Opfer. Das ist dramatische Bewegtheit, aber eine Harmonie ist nicht erreicht; auch der plastische Stil nicht überall eingehalten.

Das Hindrängen zum Scenisch-Dramatischen ist ein characterisches Zeichen, dass die Plastik über ihre Gränzen hinaus will; sie will ihren Höhepunkt noch mehr erhöhen und sinkt. Man vergleiche Canova's Christina-Denkmal in der Augustinerkirche zu Wien. Wir haben hier nicht davon zu reden, wie der Beifall der Menge, die Grossartigkeit, Kühnheit und Geschicklichkeit, die sich in gewaltig bewegten Gruppen zeigen lässt, den Künstler auf diese Bahn drängen, die gefährlich für den wahren plastischen Stil ist. Auf wie bewegten, stürmischen Wogen der Plastiker aber auch steure, so wollen wir ihm doch zurufen, nie zu vergessen, dass die einfache Ruhe in seiner Kunst der Polarstern ist, nach welchem er immer wieder schauen soll, um sich nicht zu verirren.

Wir haben schon das Einzelwerk und die Gruppe unterscheiden müssen. Betrachten wir dieselben, so wie auch das Relief näher.

Die geschichtliche Entwickelung der Einzelgestalt können wir nur berühren. In den Anfängen der Bildnerei wird eine Hermenbildung sich ganz von selbst ergeben. Ein länglicher Block, von Holz oder Stein, wird aufrecht festgestellt; an diesem wird Kopf und Rumpf ausgearbeitet. Daraus oder daneben entwickelt sich die Büste. Zunächst kommt die sitzende Figur, dann die angelehnt stehende, dann die in allseitiger Schönheit dem Betrachter entgegentretende Freigestalt.

Die Schönheit des Körpers will der Bildner zeigen, des ganzen Körpers und zwar die allseitige Schönheit. Wo er aus Rücksicht auf das Material gezwungen ist, Körpertheile verdeckende Stützen anzubringen, wird er dieselben so anzubringen haben, dass möglichst unwichtige Theile dadurch verdeckt sind; ich erinnere hierbei an die Baumstämme, die der Bildner anzubringen liebt. Sobald solche Stützen die Mitte des Körpers übersteigen, hat es der Künstler allerdings leichter, schadet er andererseits aber auch der Allseitigkeit und weist den Betrachter mehr auf einen bestimmten Standpunkt. Aber nicht blos die Zuthaten, die Haltung des Körpers selbst kommt hier in Betracht. Je freier, rhythmischer alle Glieder entwickelt und in ihrer Schönheit gezeigt sind, desto grösser ist das Verdienst des Künstlers. Eine zusammengekauerte, viele Theile versteckende Haltung kann wohl

schöne Einzelheiten besonders hervorheben, wie z. B. den Rücken, steht aber der frei entfalteten nach. Ueberschneidungen durch die vor den Körper gelegten Arme, eng übereinandergelegte Beine sind darum ebenfalls nicht stilvoll plastisch zu nennen. Nur ein Wechsel des Nackten und der Gewandung, wie bei der Amazone des Kresilas, lässt ohne Weiteres Ausnahmen zu; sonst wird der Plastiker im Allgemeinen die Arme so vom Körper abgezogen zu bilden haben, dass sie nicht Gesicht und Rumpf verdecken und dadurch gleichsam Schönheiten unterdrücken. Auch die Erschwerung der Anschaulichkeit durch solche überkreuzte Theile wirkt hier ein, wie leicht zu ersehen. Die Mediceische Venus (Seite 260) ist auch in dieser Beziehung unbekümmert um den strengen plastischen Stil gebildet, wobei freilich Nacktheit und Scham eine Motivirung gegeben haben. Aber selbst beim Relief, das doch vielfach unter andere Gesichtspunkte fällt, ist der angegebenen Forderung so viel wie möglich zu genügen. Die Alten haben dieselbe durch eine Drehung des Körpers und die Haltung der Arme zu erfüllen verstanden.

Ausser in der Reliefbildung stellt der plastische Künstler sein Werk mehr oder weniger frei in den Raum. Es entspringt aus einer völligen Freibildung, die von allen Seiten eine schöne Gestalt zeigen will, eine der grössten Schwierigkeiten der statuarischen Bildnerei. Wenn sie eine solche Einzelgestalt schafft, so scheint sie unendlich hinter der Malerei zurückzustehen, welche die mannigfachsten und verschiedensten Dinge componirt und alle geistig ergreifen muss, um sie schön wiederzugeben. Der Bildner arbeitet etwa nur eine Gestalt, zu welcher er noch Vorbilder nimmt und wobei er sich durch Messungen helfen kann. Aber die Malerei giebt ihre Vielheit nur unter einem Gesichtspunkte; der Bildner giebt einen Gegenstand unter vielen Gesichtspunkten. Dort Vielheit in der Einheit, hier Einheit in der Vielheit. Beides ist gleich schwer.

Wir können schon hier darauf hinweisen, wie das plastische Werk, das Gebilde der Kunst, nicht in unmittelbare Verbindung mit dem Unorganischen der Natur gesetzt werden darf. Verlangte die Baukunst schon ein Mittelglied zwischen Boden und Bauwerk im Fundament, so verlangt um so mehr die Bildung des Organischen eine Vermittelung mit dem Unorganischen. Man denke an eine unmittelbar auf die Erde gestellte Statue. Der steinerne Mensch, der wie ein lebendiger auf der Erde steht, wird widernatürlich erscheinen. Schon durch ihre Standweise muss die Statue als ein Kunstwerk bezeichnet werden. Dies geschieht durch das Postament, welches sie vom Boden abhebt.

Am besten bietet sich dazu das architectonisch behandelte Unorganische dar, das zwischen Boden und Bildwerk geschoben eine treffliche Trennung resp. Vermittelung und Steigerung giebt. Absolut nothwendig ist freilich die architectonische Behandlung nicht. Peter des

Grossen Reiterbild erhebt sich auf einem ungeheuren Felsblocke. Auf dem parademässig-flachen Platze, worauf es steht, übernimmt auch der unbehauene Stein schon den Dienst der Trennung und Abhebung. Sodann bildet freilich auch das Pferd noch eine Vermittelung, ohne welche doch der Mann und der rohe Stein eine Disharmonie ergeben würden. Auch die Symbolik kommt hinzu, die gerade in dem rohen, gewaltigen Naturgebilde des Granitblockes das Russland sehen möchte, auf dem Peter sich erhob. Im Allgemeinen aber, kann man sagen, wird ein architectonisches Postament verlangt. Dies muss um so kräftiger, ausdrucksvoller, also z. B. höher sein, je roher d. h. unbearbeiteter durch Menschenhand der Boden ist. Wo architectonische Bildung durch Quadern, Steinplatten, durch Bauten den ganzen Standort beherrscht, da ist um so weniger sein Dienst nöthig. Im Zimmer, in Hallen hat ein hohes Postament wenig Sinn; auf einem mit Platten bedeckten, steinernen Markte, von Architectur umgeben, braucht es nicht so hoch zu sein, wie auf einem Pflastersteinplatz oder auf einem beliebigen Sand- oder mit Gras bewachsenen Platze. Michelangelo konnte die Reiterstatue des Marc Aurel auf dem Capitol niedrig stellen; Rauch musste seinen Friedrich vor den Linden hoch heben. Am Standbilde des grossen Kurfürsten lassen die so tief sitzenden Gefangenen das Postament doch zu niedrig erscheinen. Im Allgemeinen freilich braucht ein Reiterstandbild wegen der Vermittelung des Pferdes kein sehr hohes Postament. Es kommt dabei auch die möglichste Vermeidung der störenden Unteransicht gegen des Pferdes Bauch u. s. w. in Betracht, was hinsichtlich des besten Standpunktes nicht zu vergessen ist. — Der sogenannte Achilles in London steckt ganz in seinem Rasengrunde. Natürlich sind ausserdem die Proportionen des Bildwerkes und des Postamentes unter sich zu berücksichtigen, auf welche wir hier jedoch nicht eingehen können. Es versteht sich überdies, dass kein Bildwerk unter unseren Blick fallen darf; bei allen Aufstellungen von Statuen, Büsten u. s. w. ist darauf zu achten, dass wir bei freier Haltung dieselben erschauen können. Büsten verlangen darum einen Stand in Körperhöhe. Sind sie auf Säulen gestellt, so dürfen dieselben weder durch Plumpheit und Dicke, noch durch Dünnheit in missfälliger Weise an ähnliche menschliche Körperformen erinnern.

Bei einem hohen Standbilde hat der Künstler darauf Rücksicht zu nehmen, dass für nähere Betrachtung sich die oberen Theile durch den Blick von unten nach oben verkürzen und also keine schönen Verhältnisse zeigen. Bei einem weiten Zurücktreten von dem Bildwerke wird diese perspectivische Störung vermieden; ist die verlangte Entfernung aber eine so grosse, dass die Schönheit des Ganzen, wozu auch die Erkennbarkeit der unverkümmerten Schönheit der einzelnen Theile gehört, darunter leidet, so wird sich der Künstler in anderer Weise helfen müssen. Um nicht bei einer menschlichen Figur die

wichtigsten Theile, Kopf, Hals, Brust verkürzt und verkümmert zu zeigen, muss er von dem Standpunkte aus, von welchem das Werk, in Bezug auf das Ganze wie auf das Einzelne, den schönsten Anblick gewährt, die Verhältnisse des Werkes bestimmen und die Formen darauf hin zu behandeln wissen.

Dies kann ihn veranlassen, dem Oberkörper, je höher, desto längere Maasse zu geben als gemäss wäre, wenn der Blick durch das von unten nach oben Schauen nicht die richtigen Verhältnisse kürzte. Ferner wird er darum besonders auf die Stellung zu achten haben; je höher die Statue, desto mehr muss z. B. das Angesicht vornübergeneigt sein, um einen vollen Anblick zu gewähren; andernfalls würde der Betrachter sich mit dem Kinn, der unteren Nase und dem Augenknochenrande zu begnügen haben. Phidias war bekanntlich ein Meister in der Kunst solcher so nöthigen Berechnung. Ich möchte hierbei darauf aufmerksam machen, ob nicht die bis zu 100° überhängende Stirn mancher griechischen Idealbildung aus ähnlichen perspectivischen Gründen gebildet ist, nicht aber aus dem Bestreben allein, das Geistige der Stirn dadurch besonders zu betonen. Die Griechen erstrebten vor allen Dingen Schönheit; eine solche überhängende Stirn ist nicht schön; sie drückt auch nicht einmal die höchste geistige Kraft aus. Die Stirn des schaffenden Geistes ist nicht senkrecht, viel weniger überhängend, sondern zurückfliegend; die Stirn des Ueberliefertes verarbeitenden Geistes ist freilich senkrechter, wodurch wir in einen Streit gerathen würden, ob nun Dieses oder Jenes höher zu stellen sei. Wollten wir aber auch aus beiden eine Mittellinie bilden, so würden wir doch niemals zu dem angegebenen übermässigen Gesichtswinkel kommen, sondern nur zu einer Linie, wie wir sie in den meisten griechischen Bildungen gewahren, weswegen jene Ausnahmen besonders in's Auge zu fassen sind.

Die Darstellung einer einzelnen schönen Gestalt kann alle Schönheit der Plastik zeigen; ja sie lässt sich als deren eigentliche Aufgabe bezeichnen. Von ihr gilt natürlich alles über die Schönheit des Menschen oder des Vorbildes überhaupt Gesagte, so wie das nach den allgemeinen Gesetzen des Schönen Geforderte. Idee und Erscheinung müssen in jeder Beziehung den ästhetischen Anforderungen entsprechen. Aber die Bildnerei bleibt bei der Einzelgestalt nicht stehen. Sie stellt zwei und mehrere Gestalten zusammen. Wir können hier nicht die Gruppenbildung ins Einzelne gehend untersuchen. In bedingter Weise gehört die Reiterstatue hierher, obwohl Mann und Ross darin mit einander verschmolzen und in gewisser Hinsicht nur als eine Figur zu rechnen ist. Sie gehört wegen der Bildung des Rosses hauptsächlich der Erzbildnerei an, die, von schon genannten Gründen abgesehen, das Thier ohne Stütze darstellen kann, was in anderem Material wegen der schlanken Beine schwer oder gar nicht möglich ist. Ohne mich

hier auf das Detail einzulassen und darauf verzichtend, auf das Herrliche einer schönen Reiterstatue näher einzugehen, will ich nur darauf aufmerksam machen, dass ein stehendes Pferd mit einem Reiter darauf zu bilden eine Verkehrtheit ist, indem darin ein ästhetischer Widersinn gegen den Begriff des Reitens, des sich von der Stelle Tragen-lassens, liegt. Der Künstler, der Wellington auf dem stehenden Rosse bildete, wollte das ruhige Lenken des Feldherrn von einem Punkte aus darstellen. Auf diesen Gedanken hin arbeitend, verfiel er in Geschmacklosigkeit und einen grossen ästhetischen Fehler, weil er das Ross nicht opfern wollte. Und so bildete er die steife Reiterfigur, die obendrein noch der Quere nach gestellt wurde, so dass der Weg quer unter ihr durch den Bogen geht, worauf sie steht, ein Musterbild, wie Schwierigkeiten nicht überwunden sind. Auch einer andern Schwierigkeit eines Reiterstandbildes sei hier Erwähnung gethan. Der aufrecht getragene Kopf und Hals des Pferdes verdeckt von vorn einen grossen Theil der Menschengestalt. Namentlich bei einem hochstehenden Standbilde wird dies störend. Der Künstler muss hier durch eine Wendung des Pferdekopfes oder Biegung des Halses, auch durch Vergrösserung des Menschen, wenn die Vorderansicht maassgebend ist, abhelfen; doch darf er nicht in den Fehler verfallen, dem Pferde eine Position zu geben, als ob es vor dem Abgrund unter dem Postamente scheue, wozu der niedrig gestellte Hals und Kopf verführen kann. In schöner Bewegung ist das Pferd zu bilden, dabei eher unter als über dem wahren Grössenverhältniss zum Reiter, indem sonst das Thier zu sehr die Menschenfigur beherrscht. An der Reiterstatue des Bart. Colleoni in Venedig ist das Pferd zu gross; auch am Rauch'schen Denkmale ist es sehr gross, in richtiger Grösse erscheint es am Maximiliandenkmale von Thorwaldsen in München. Eher etwas klein, aber vortrefflich auf einen etwas höheren Stand der Figur berechnet, ist das Ross des Kurfürstenbildes von Schlüter in Berlin. (Fig. 31.) Von der imposanten Bildung des Rosses und des gewaltigen Mannes abgesehen, kann man an den Linien, die Kopf und Nacken des Rosses bilden und die dann in höherer Weise durch Brust und Kopf und Haar und Mantel des Mannes wiederholt werden, so wie an der dadurch bewirkten Verbindung studiren, was Aufbau heisst. Wie gipfelt sich das Ganze in dem mächtigen Haupte! Wie reitet der Fürst, wie schreitet das Ross daher! Welche Kraft und dabei welche Ruhe! Trotz des Schrittes, meint man, dieser Mann auf diesem Ross müsste zehnmal bewegter daherstürmende Reiter niederreiten.

Mensch und Thier, dann Mensch und Mensch nebeneinander geben die eigentliche Gruppe, bei der wir nun das über Einheit und Gliederung Gesagte ins Gedächtniss zurückrufen müssen. Eine einheitliche Idee muss das Ganze verbinden; das über die Zweitheilung, Dreitheilung und Fünftheilung Gesagte gilt dabei; doch brauche ich hier

nicht das Einzelne zu wiederholen. Eine Freistellung erlaubt grössere Freiheit in Bezug auf den Aufbau; derselbe kann durch Gleichgewicht der verschiedenen Figuren in schönster Weise wirken; wird eine Gruppe durch strenge Architectonik eingerahmt, wie wir dies bei den griechischen Giebelgruppen sehen, so muss sich die freiere Sculptur nach der strengen Architectur richten und hat deren Forderungen der Symmetrie so weit Rechnung zu tragen, wie möglich ist, ohne dass sie dem Zwange des Unorganischen verfällt.

Die Schwierigkeit einer freistehenden Gruppenbildung ist leicht zu erkennen. Jede Figur soll für sich schön sein und zwar schön, von welcher Seite wir sie auch betrachten mögen; immer sollen die Linien harmonisch, in schönem Rhythmus sich zeigen. Sobald zwei Figuren nebeneinander stehen, decken oder durchschneiden sie sich, von manchen Standpunkten aus gesehen. Hier gilt es nun, jedes unharmonische Durchschneiden der Linien zu vermeiden. Beide sind also ineinander zu stimmen. Je mehr Figuren, desto schwieriger wird dies natürlicher Weise. Dabei müssen nun die Figuren einer Gruppe durch die Idee schön geeint werden; ihre Beziehung muss sogleich verstanden werden und doch ist der Künstler durch die plastischen Forderungen gebunden, wie z. B., dass jede Figur seelisch für sich abgeschlossen sein muss, und auch körperlich nicht so mit einer anderen verbunden werden darf, dass die Figuren schwer von einander zu lösen wären. Unplastisch mit einander verschmolzen, malerisch, auf einen Standpunkt berechnet, erscheinen z. B. die Grazien von Canova. Wie eine Knospe schliessen sich die drei weiblichen Gestalten zusammen.

Ferner ist den Anforderungen zu entsprechen, die aus der Einheit des Mannigfaltigen erwachsen; das Bedeutendste des Ganzen soll herrschen; darauf soll Alles hinführen. Dem Maler steht dazu die Farbenwirkung zu Gebote; der Bildhauer hat nur die Formen. Das Einfachste und damit gewöhnlich das Beste ist hier das Benutzen der Pyramidalform. Die Spitze beherrscht und eint die Seiten. In diesen Linien bildet dann der Künstler zu höchst das Höchste, durch alle Hauptlinien darauf hinführend. Ein Blick auf die Gruppe des Laokoon (Fig. 28.) wird lehrreicher sein, als lange Auseinandersetzungen. Die Giebelgruppe ist schon durch ihren architectonischen Rahmen zu solchem pyramidalen Aufbau gezwungen. Die Statue der zu verehrenden Gottheit oder des Heros, der sie gleichsam repräsentirt, nimmt die Mitte ein; zu beiden Seiten symmetrisch die anderen Figuren, durch die Bildung Knieender, Sitzender, Liegender dem Dreieck sich anpassend. So werden wir in der energischsten Weise von beiden Seiten auf die einende Hauptfigur hingeführt. Die einzelnen Gruppenbildungen können hier, wie schon gesagt, nicht näher untersucht werden; ihre Verschiedenheit wird leicht erkannt, wenn ich beispielsweise die Diana

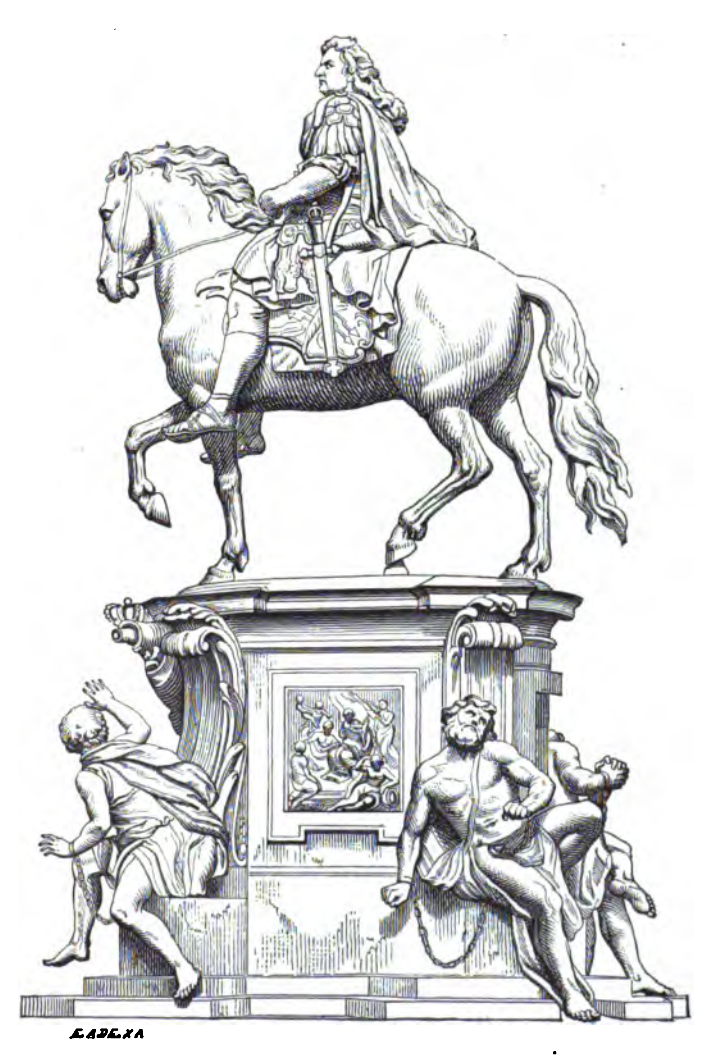


Fig. 31. Der grosse Kurfürst von Schlüter.

mit dem Hirsch, Venus und Mars, Laokoon, den farnesischen Stier, das Grabmal der Mediceer von Michelangelo, Giebelgruppen wie die äginetische, die Freibildung der Niobiden nenne.

Nur im Relief ist die Bildnerei an den Hintergrund gebunden. Jeder andere Hintergrund ist ein willkürlicher. Dicht an eine Wand gerückt wirkt eine Bildnerei mehr reliefartig; die freie Gestalt hat nur in weiterer Bedeutung einen Hintergrund. Ganz im Allgemeinen hat bei ihr derselbe nur den Zweck, das Bildwerk deutlich hervortreten zu lassen; dies geschieht am besten, wenn der Blick durch den Hintergrund nicht abgezogen wird, der Luftschimmer die Figur nicht beeinflusst, sie z. B. nicht schmäler erscheinen lassen kann, der Hintergrund nicht störend wirkt durch seine Farbe oder indem irgend etwas Anderes darin zu unruhig gegen das Bildwerk erscheint. Am einfachsten werden solche Störungen vermieden durch eine Wand, welcher Art dieselbe nun auch sein möge. Die Architectur verschafft, um es kurz zu sagen, den besten Hintergrund. Sie kann durch Bau, Farbe u. s. w. jeder Anforderung genügen. Wie sie nun im Giebel den Rahmen giebt, durch Wand oder Nischenbildung, durch Umschliessen des Bildwerkes überhaupt in Zimmer, Halle, Tempel, durch Umrahmen mit Häusern u. s. w. den Hintergrund giebt, kann hier nicht eingehender erörtert werden.

Das Relief leitet zur Malerei hinüber. Das Bildwerk wird nicht frei dargestellt, sondern auf einer Fläche wird ein erhöhtes Bild geschaffen. Je flacher es gehalten ist, desto mehr wirkt es als Zeichnung; je höher und freier die Formen herausgebildet werden, desto mehr wirkt es durch Körperlichkeit, darum neben der Zeichnung auch noch durch die Licht- und Schattenbildung dieser Körperlichkeit. Das Relief stellt auf einer Fläche dar, durch diese gebunden, auf dieser wirkend, ohne das es wie die Malerei dieselbe durch Farbengebung vernichtet, also z. B. eine Gegend oder Gruppen in dem Schein der Körperlichheit perspectivisch vertieft darstellt. Will es durch Körperlichkeit und Schein zugleich wirken, also etwa Plastik und Malerei verbinden, so kann nur eine Halbheit daraus entstehen. So bleibt es den plastischen Gesetzen hinsichtlich des Aneinanderreihens, der Ueberschneidung u. s. w. unterworfen. Ein reihenmässiges Nacheinander der Gestalten in der Längenausdehnung ist ihm geboten; perspectivische Tiefenbildungen sind unplastisch. Wenn es, um nicht zu einförmig zu sein, Gestalten hinter einander bildet, so muss dies Hintereinander doch ein solches Nebeneinander sein, dass keine bedeutende perspectivische Einwirkung zu entdecken ist. Das Relief giebt eine Melodie mit keiner oder geringer Begleitung; es überschreitet seine Gränzen, wenn es auch eine Harmonie zeigen will. Wohl müssen nun die einzelnen Figuren dieser Melodie harmonisch zu einander gestimmt sein, müssen Eurhythmie zeigen; Einheit und Mannigfaltigkeit, Wechsel, Abgeschlossenheit

hat das Ganze nach den Schönheitsanforderungen zum Kunstwerke zu stempeln.

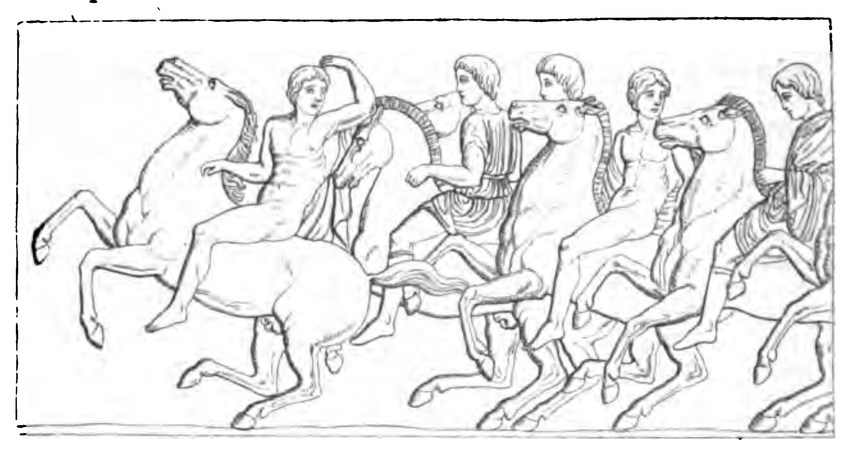


Fig. 32. Vom Fries des Parthenon.

Die hellenische Plastik hat auch im Relief das Schönste zu erreichen gewusst, indem sie die Stilgesetze erkannte und einhielt. Sie hielt Maass und liess sich nicht über die Gränzen hinausreissen. Ein-



Fig. 33. Assyrisches Relief aus Nimrud.

fachheit und Klarheit ziert sie; die Schönheit der Gestalten, das harmonische Aneinanderreihen der einzelnen Figuren zur melodischen Folge ist ihr Ziel. Aus dem Vergleiche der Reliefbildung vom Parthenonfries (Fig. 32) mit einem assyrischen Relief (Fig. 33) oder mit den meisten römischen Reliefs späterer Zeit (Fig. 34) kann klar werden, was der Künstler opfern muss, um das Schöne, Stilvolle zu schaffen, wie er den

Gegenstand zu seinem Zwecke zu bewältigen hat, oder ihn nicht bearbeiten soll, wenn er nicht zu bewältigen ist, wie er durch Beschränkung häufig mehr, als durch Fülle wirken kann.

Der Assyrer bildete den Flussübergang des Herrschers. Perspective kennt er nicht; so stellte er die Figuren über einander, die neben einander zu denken sind. Das Schiff mit dem Streitwagen, mit Herrscher und Gefolge, mit den dasselbe ziehenden Männern und Ruderern, mit den angebundenen schwimmenden Pferden, Alles ist über einander dargestellt. Froh und kräftig stürzte sich der Künstler auf seinen Gegenstand. In nicht so kindlicher Weise, aber doch ähnlich verfuhr wieder die nachhellenische sinkende Kunst, die in der Geschicklichkeit, in der Vielheit und Lebendigkeit des Dargestellten die Hauptschönheit gewahrte, anfangs wohl noch im Ganzen den Stil einhaltend, dann aber

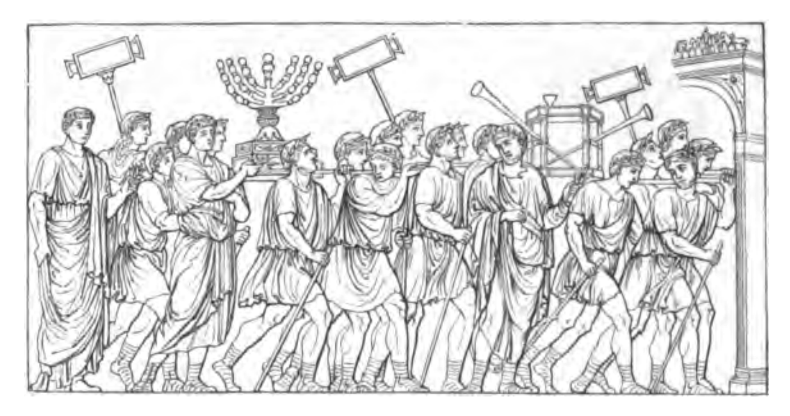


Fig. 34. Relief vom Titusbogen.

alle Schranken durchbrechend, so dass nun das Relief in jeder Beziehung mit der Malerei wetteifern soll. (Fig. 34.)

Bekanntlich hat die römische Reliefbildung diejenige des Mittelalters am meisten beeinflusst und die Reliefbildner vielfach zum malerischen Stil geführt. Eine staunenswerthe Geschicklichkeit, Genauigkeit und Mühwaltung spricht sich neben sonstigen künstlerischen Vorzügen in vielen schönen Werken dieses Mischstils aus. Ich will nur an die Thüren Ghiberti's erinnern, sowie an die Reliefs von Alexander Colin am Grabdenkmal Kaiser Maximilian's zu Innsbruck. Dort, wo ein Relief der Nahbesichtigung ausgesetzt ist, hat ein solches Verfahren, ein Marmor- oder Erzbild in malerischem Sinne darzustellen, noch die meiste Berechtigung. Ghiberti's Reliefs stecken in den Rahmen der Thüren; es sind Erzgemälde. Im Allgemeinen gilt aber auch hier, dass

der Künstler nicht seine Kräfte und Zeit in einem Wettkampf mit einer andern Kunst verschwenden soll, in dem er doch zurückstehen muss. Wie schön sind die Gestalten auf den Reliefs Ghiberti's! aber, könnte

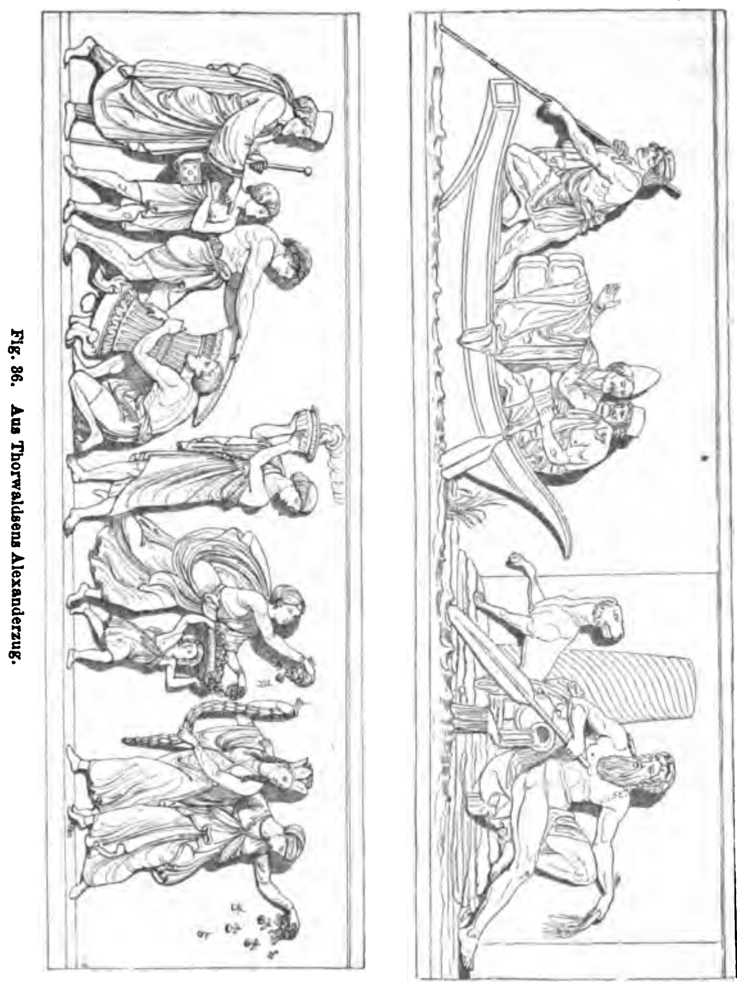


Fig. 36. Aus Thorwaldsens Alexanderzug.

man sagen, wie viel mehr schöne Reliefs hätte er schaffen können, wenn er nicht so viele Zeit auf die Arbeit hätte verwenden müssen, die aus der Tiefenbildung bei jenen Reliefs erwuchs. (Fig. 35.)

Den wahren Reliefstil, der verloren war und nur hie und da gleichsam zufällig von einem Künstler angewandt wurde, hat Thorwaldsen

nicht blos wieder gefunden und erkannt, sondern er hat auch die Welt. die so sehr für die Buntheit und Vermischung der Stile gegen die Einfachheit und die stilvolle Beschränkung eingenommen war, zu überzeugen gewusst, dass der wahre Stil, wie ihn ein Phidias in seiner schönen Klarheit, in seiner edlen Ordnung, durch die Tugenden der Plastik, so könnte man sagen, wirkend, geschaffen, schöner ist, als der falsche, der von der Malerei seine Ordnung und Behandlung leiht. Seine Hauptthat in dieser Hinsicht ist der Alexanderzug. (Fig. 36.)

Die statische Gebundenheit der Gestalten der Freisculptur fällt bei der Reliefbildung weg; diese arbeitet stets auf der Fläche, durch die-



Fig. 37. Die Nacht, Relief von Thorwaldsen.

selbe ihre Gestalten stützend. So kann sie in dieser Beziehung mit der Kühnheit des Zeichners verfahren. Selbst das Reich der Lüfte ist ihr erschlossen; da schweben die Vögel; da trägt der Adler des Zeus den Ganymed empor, da senkt sich die Nacht geschlossenen Auges mit mattem Flügelschlag, zwei schlummernde Kinder im Arme, langsam zur Erde nieder (Fig. 37), da wandeln die Götter und Genien durch den Aether. Eine Vermischung von Freisculptur und Relief, wo Einiges

frei aus der Fläche heraustritt, Anderes wieder streng an sie gebunden ist, ist nicht zu billigen. Wir finden wohl Verschmelzungen, bei denen es schwer ist zu unterscheiden, wohin ein Bildwerk zu rechnen. Im Gegensatz zu dem Ganymed von Thorwaldsen will ich an das Erzbildwerk von Leochares erinnern. Es stellt den mit dem emporgehobenen Ganymed aufschwebenden Adler vor, als Freisculptur behandelt, obwohl die Benutzung des Baumstammes auf dem Werke das Ganze doch eigentlich nur zu einem Relief macht. Die Kühnheit und Geschicklichkeit wiegt darin über die Schönheit vor; aber die grosse Schönheit lässt doch vergessen, dass mehr die Lust, Schwierigkeiten zu überwinden, als Stilgefühl die Wahl des Gegenstandes in solcher Stellung geleitet hat. Keinenfalls aber ist den Künstlern, namentlich den schwächeren nicht, eine solche Verschmelzung anzurathen, vielmehr sollen sie darauf achten, die Stile rein zu halten, nicht sie zu vermischen.

Wir haben die Stärke und die Schwäche der Bildnerei kennen gelernt; wir wollen noch auf die aus der Letzteren sich ergebende Nöthigung, sich mit symbolischen Andeutungen zu begnügen, aufmerksam machen. Die Gestalt wird, für sich behandelt, gleichsam aus allem Zusammenhange mit Anderem herausgerissen. Erinnern wir uns an das über die Vegetation Gesagte. Der Bildner kann sie nicht nachbilden oder doch nur Einzelnes und Kleinliches daraus. Aber nun soll eine Figur als ein Jäger characterisirt werden. Oder ein Meergott ist darzustellen, oder ein Flussgott. Wie dies schildern? Wald, Meer, Fluss kann der Bildhauer nicht bringen, er kann nichts als darauf hindeuten. Ein Baumstamm, ein Jagdspeer, ein Jagdhund oder ein Stück Wild müssen den Jäger bezeichnen. Der Dreizack ist das Werkzeug des Meerfischers, er wird dem Meergott gegeben. Beim Flusse ist das Strömen des Wassers das Characteristische. Das Schilf seiner Ufer und ein strömendes Wasser, aus einer umgestürzten Wasserurne fliessend, veranschaulicht also den Flussgott. So muss ein Hirtenstab, eine Hirtenflöte den Hirten, ein Palmenzweig den Sieger kennzeichnen. Aehnlich weist ein Ruder sicher auf Wasser, Helm und Schwert auf kriegerische Thätigkeit hin. Zu solchen allgemein verständlichen Beigaben kommen nun symbolische Hülfen, die aus dem Geistesleben des Volkes, dem der Künstler angehört, genommen sind. Ein Kreuz erinnert an Christus; ein Schlüssel an Petrus; die Religionsgeschichte tritt hier erklärend ein. Ein Adler, der Blitz wiesen auf Zeus; Juno hatte den Pfau neben sich; der Nachtvogel, die Eule begleitete Pallas, die Beschützerin der Gelehrsamkeit. Mythe, Glaubenslehre übernimmt in solchen Fällen den Dienst des Erklärens. In ähnlicher Weise nimmt der Bildner nun überhaupt aus jeder Thätigkeit oder Gewohnheit etwas Characteristisches oder wenn möglich das Characteristische, um sein Werk genau als das zu kennzeichnen, was es bedeuten soll. Natürlich ist dies häufig schwer, oft unmöglich, wenigstens für spätere Erklärer.

Es ist ja jedem bekannt, was unsere Archäologen sich häufig abzuquälen haben — zuweilen wäre es freilich nicht so nöthig — um herauszubringen, was für eine Gestalt wir denn vor uns haben, diesen oder jenen Gott, Heros, Feldherrn oder Gymnasten? Wenn der Engländer heute eine bis zum Gürtel nackte männliche Figur mit dicken Handschuhen oder in Boxerstellung gebildet sieht, so wird er im Allgemeinen gleich erkennen, dass er einen Boxer vor sich habe; bei den Griechen bedeutete so die Nacktheit den Athleten; ein über den Kopf gezogenes Gewand bedeutete dem Römer die Sammlung des Gebetes; der Kothurn war dem Theater eigenthümlich. Auf die allgemeine Zeichensprache braucht man nur hinzudeuten, um deren Erklärungskraft darzuthun; wir falten z. B. die Hände, wenn wir beten oder im höchsten Grade bitten, indem wir uns gleichsam selbst fesseln und so gefesselt darstellen; knien, die Faust krampfhaft schliessen, den Arm erheben und die Faust schütteln — solche Körpersprache versteht Jeder leicht, wenn auch manche Beziehungen der Art nicht allgemein gültig unter allen Völkern sind und nur in engeren Völkerkreisen Geltung haben.

Für neuere Werke eine besondere Symbolik herauszuheben, ist nicht nöthig. Im Ganzen kann man sagen, dass unsere Bildner darin den Alten nicht gleich kommen, wobei die Schuld bald an ihnen selbst, bald ausser ihnen liegt. Nicht zum kleinen Theil mag, was die eigene Schuld betrifft, es daran liegen, dass sie nicht selbständig genug bei ihren Attributen verfahren und zu viel aus dem Alterthum herübernehmen wollen, statt daraus zu lernen, um dann selbständig das Passende zu finden. Andererseits haben sie es schwer, weil die Naivetät und die Phantasie mangelt oder gering ist, die dem Beschauer die Andeutung anstatt des Ganzen genügen lassen. Verwöhnt durch die Malerei denken wir z. B. nicht leicht und dann mit halbem Widerstreben daran, dass eine Säule auf einem Bildwerk, sei es Freibild oder Relief, einen Tempel oder ein Haus bedeuten, ein Helm die Rüstung vertreten soll.

Alle Bestimmungen sind Beschränkungen; leicht könnte man in die Versuchung kommen zu fragen, wie denn nun die Plastik in solcher Gebundenheit, wie sie das Angeführte erkennen lässt, das Schöne gestalten könne. Und doch hat sie das Schönste geschaffen, ihre Ordnungen einhaltend, Schönheiten, die in ihrer Art vielleicht dem Ideal am nächsten gekommen sind, verglichen mit den Bestrebungen der anderen Künste. Nichts hat die Welt mehr entzückt als der olympische Zeus und die knidische Venus; in dem Maasse, in so stetiger Weise, wie die griechische Plastik den Menschen zu vergöttlichen gewusst hat in der Bildung des vom Geist durchströmten Körpers, hat wohl keine andere Kunst in ihrer Sphäre zu wirken vermocht. Wir haben bisher hauptsächlich die Bedingungen, welche aus dem Material und der Technik erwachsen, in's Auge gefasst. Sehen wir jetzt, wie der Künstler

das Bild selbst zu erfassen sucht. Wer Schönes schaffen will, muss Sinn für das Schöne haben. Wer das Organische in seiner Schönheit verklärt darzustellen versucht, muss es in seiner Schönheit erkennen. Ein tiefes Gefühl dafür muss in der Brust des Künstlers liegen; es kann nur geweckt und gebildet, ihm nicht gegeben werden. Die Schönheit der Gestalt des Menschen, als die höchste, wird ihn dann zunächst entzücken und ihn nicht ruhen lassen, als bis er sie sich völlig klar gemacht hat, indem er die herrlichen festen Formen, dieses Wogen und Schwellen des Fleisches, das feine Spiel der Linien, die Geschmeidigkeit, indem er die ganze unsagbare Schönheit nachbildet. Es würde ein müssiger Versuch sein, hier die Formenschönheit der höheren organischen Gestalten schildern zu wollen, die eben nur vom bildenden Künstler, vom Maler und vor Allem vom Bildner ausgedrückt werden kann. Selbst für den, dessen Auge und Seele dafür nicht blind ist, giebt es nur besondere Zeiten, wo er sie zu empfinden vermag. Der Anblick der Schönheit kann berauschend wirken. Ein Antlitz, ein Körper kann entzücken. Das Seelenvolle darin kann sogar zurücktreten und der Anblick der Formen allein kann durch ihren Rhythmus, in diesem unendlichen Wechsel von Stark, Schwach, Rund, Lang, Fest, Weich, in diesen nicht auszumessenden, jedem mathematischen Maass sich entziehenden und doch so maassvollen Linien einen Eindruck machen, der am besten mit einer Sinfonie zu vergleichen ist. Es ist eine Unendlichkeit darin, die sich nie ganz erfassen lässt; jede Bewegung ändert und giebt neue unzählige Combinationen. Dafür gehört freilich ein plastisches Auge, was die Gegenstände umfasst, „tastend sieht", wie Vischer es so treffend nennt, das jedes für sich ergreift, die Welt und die Dinge nicht anschaut, als ob Alles flach neben und hinter einander stände: ein Auge, was jeden Wechsel, jede Erhöhung, jede Vertiefung empfindet. Viele Menschen und ganze Zeiten sehen nur flach, nur ausschattirte bunte Zeichnungen; ihre Blicke haften nicht, sondern gleiten, und dies darum, weil ihre Seelen nichts Geschlossenes, in sich Beruhendes haben. Sie können darum keinen Gegenstand recht erfassen, weil sie überall abschweifen nach dem daneben und dahinter Befindlichen. Diese sind unplastisch, sie können nach Umständen malerisch sein; wenn aber die malerischen Anlagen fehlen, so sind sie der bildenden Kunst ganz verloren und werden Geschöpfe mit so verschwimmenden Seelen, wie das Wasser. Jeder Gegenstand spiegelt darin stärker oder schwächer nach der Durchsichtigkeit oder der Trübe des Wassers, aber Alles zittert, wechselt und verschwimmt darin durcheinander. Ohne einen solchen plastischen Blick, ohne die ihn erzeugende, feste, geschlossene Seele, in deren festeres Material sich gleichsam das Bild prägt und seinen Abdruck macht, der nicht wie im flüssigen Stoffe gleich durcheinanderrinnt, ist weder ein plastischer Künstler noch überhaupt ein Erkennen der plastischen Schönheit möglich.

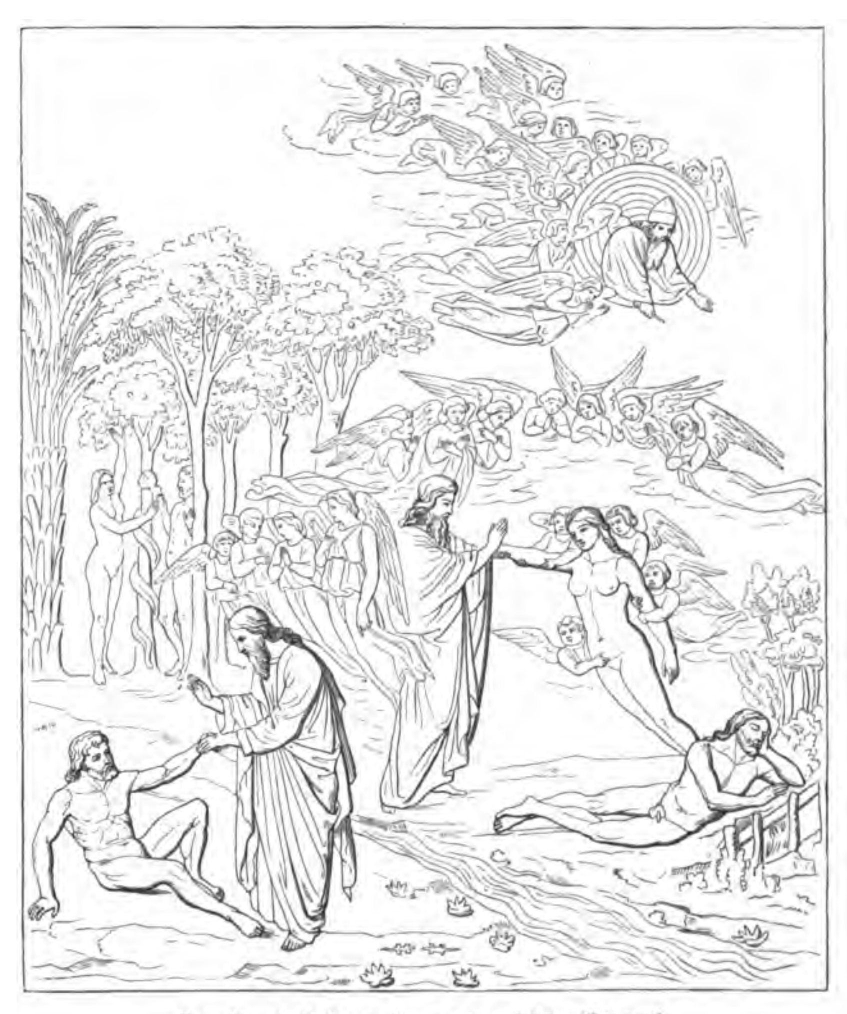


Fig. 35. Relief von der zweiten Thür Ghiberti's.



Diesen Blick kann man üben, muss man üben. Er findet sich bei uns selten, weil uns die Anschauung fehlt, die nothwendig ist, um ihn zu wecken und auszubilden. An Schnürleibern und Reifroben, an ausgestopften Röcken und Hosenhülsen lässt sich keine Schönheit studiren. Man muss nackte Körper sehen, um ihre Schönheit zu erkennen; alles Andere kann nur ein Stückwerk geben. Daher findet sich nun aber auch wenig Verständniss für die Plastik, ein weit allgemeineres z. B. für die Malerei. Wer seinen Blick bilden will, der soll vor einem schönen plastischen Werke lange und oft verweilen; wenn er auch im Anfange nur sieht, dass ja Alles „sehr schön" ist, aber im Grunde keine eigentliche Bewunderung empfinden oder nicht einmal, was denn des Auffallens daran so werth sei, entdecken kann, so soll er es sich nicht verdriessen lassen, sondern soll seine Blicke darauf concentriren, nicht links, nicht rechts schauen; allmälig wird er bemerken, dass die todten Marmorzüge Leben gewinnen, dass die Linien nicht mehr starr sind, sondern in einander hinüberrinnen, dass unter der Form gleichsam ein Leben zu pulsiren beginnt. Dann denkt die Stirn, dann sieht das Auge, dann athmet der Mund, regen sich die Glieder; erst in diesem Augenblicke sieht man plastisch. Wir haben es bei unserer Kleidertracht, die Alles verdeckt bis auf Gesicht und Hände, dann bei unseren Ansichten über Schamhaftigkeit sehr schlimm. Die nackte Schönheit des andern Geschlechts zu sehen, das gilt für die schamloseste Sinnlichkeit, wobei nicht zu läugnen ist, dass durch das Verbergen die Sinnlichkeit in der überwiegendsten Weise eher geweckt wird als das Schönheitsgefühl. Auch das eigene Geschlecht kann man höchstens in allgemeinen Badeanstalten sehen. Weil aber die Körperformen verhüllt werden und daher Niemand so genau ihre Schönheit oder Unschönheit erkennen kann, so wird auch wieder weniger darauf geachtet, sie durch Gymnastik oder durch eine angemessene Lebensweise schöner zu machen, und so trägt Eins zum Andern wieder dazu bei, dass die Körperschönheit nicht so ausgebildet wird, wie dies möglich wäre und wie sie zu Zeiten mit anderer Kleidung und anderen Begriffen von Sittsamkeit ausgebildet wurde. Unsere bildenden Künstler haben es also doppelt schwer, die Schwierigkeiten zu überwinden. Sie müssen sich entweder begnügen, bekleidete Menschen zu bilden, wozu nöthigen Falls die Anatomie hinreicht, oder sie müssen sich mit wenigen Modellen begnügen, die namentlich, was das weibliche Geschlecht betrifft, mehr den gebrochenen Schönheiten als den blühenden anzugehören pflegen. Welche Gestalten sah der hellenische Bildner! Die nackten, auf's Trefflichste ausgebildeten Gymnasten, die schönen Gewandfiguren, auch bei Frauen der häufige Anblick von Armen und Beinen, dann deren allgemeine, von den Gewändern, von Wülsten, Drähten u. dergl. nicht verunstaltete Umrisse. Da hatte das Auge Stoff; da war doch Körperlichkeit, während wir heute nur auf das Ge-

sicht und damit auf den seelischen Ausdruck und damit auf die Malerei hingewiesen sind. Der Grieche schwelgte in Formenschönheit, wo wir darben; er erkannte Göttlichkeit, wo wir meinen, die Augen niederschlagen zu müssen, weil es sündhaft zu sehen, was die Gottheit so schön geschaffen. Er pries, er berauschte sich an dem, was wir verschweigen oder verstecken. Er genoss in vollen Zügen, während unsere Zeit sich mehr überreizt und begehrlich zum Genusse macht, als geniesst, dadurch die schöne Sinnlichkeit mehr abstumpfend als ausbildend, daher krankhaft „mitten im Genuss vor Begierde verschmachtend". Man könnte den hellenischen Herakles in seiner männlichen Kraft dem Faust einiger unserer Dichter entgegenstellen, um die Krankhaftigkeit der Sinnlichkeit zu zeigen.

Wir wollen hier die Frage über die Nacktheit und die Gewandung ins Auge fassen. Es giebt nichts Schöneres als den nackten Körper. Das Klima zwingt den Menschen, sich zu bekleiden und sich gegen Gluth oder Kälte zu schützen. Dann treibt ihn, auch wo das Klima eine Bekleidung überflüssiger macht, Schamhaftigkeit, gewisse Körpertheile zu bedecken. Selbst bei den niedrigststehenden Stämmen finden wir, wenn auch in der dürftigsten Weise, derartige Verhüllungen. Erinnern wir uns an das bei der Vegetation Gesagte. Die Pflanze findet durch die Blüthe ihren höchsten Ausdruck. Es wird gleichsam jubelnd verkündet, dass sie Fortpflanzungskraft besizt und dadurch weit über die nur bestehende Natur gehoben ist. Was das Höchste auf dieser Stufe ist, wird bei der höheren Stufe eine niedere und so sehen wir beim Thier ein Verstecken, wo wir bei der Pflanze ein Prunken gewahrten. So nun weist der Mensch durch Verhüllen darauf hin, dass es ein Untergeordnetes ist, was es verhüllt. Das Geistige soll hauptsächlich betont, das nur Geschlechtliche des Zeugenden und Ernährenden soll versteckt werden; es scheint zu sehr auf das Thierische hinzuweisen. Daraus entwickelt sich nun weiter die feinere und sinnigere Schamhaftigkeit. Die Zucht verlangt, dass das Thierische beschränkt werde; die sinnliche Leidenschaft muss durch Vernunft gebändigt erscheinen; sie wird veredelt. Ein strengeres Verhüllen pflegt diese Reflexion zu begleiten. Wo aber die wahre Veredlung eingetreten ist, wo die Sinnlichkeit in jeder Beziehung schön erscheint, natürlich ist und doch geistig geläutert, geistig und doch natürlich, da giebt es keine Scham im gewöhnlichen Sinne, die Verhüllungen braucht, um nicht den Eindruck der Sinnlichkeit oder die unwillige Abwehr gegen dieselbe zu erwecken. Da ist Nacktheit keuscher als ein Verstecken, das mehr darauf hinweist, dass etwas verborgen ist, als das Verborgene vergessen lässt. Der Künstler, der keusch, wie jede Kunst sein und machen soll, nur die Schönheit verfolgt, nicht aber sich um gemeine sinnliche Nebendinge und Zwecke kümmert, wird ein Kunstwerk schaffen, das auch der keuschesten Seele keinen Schaden bringt, son-

dern sie höchstens über ihre Ueberspannung belehren kann. Er hat sich nicht um die gewöhnlichen Anstandsregeln zu kümmern, sondern schafft den Menschen, wie er in seiner natürlichen Schönheit dasteht. Der Plastiker also, der sein Object so in sich abgeschlossen wie möglich darstellt, bildet den Menschen dann nackt, sei es Weib oder Mann. Wohl hat er nun einen Unterschied zu machen, sobald er seinen Vorwurf nicht ganz herausgerissen aus Allem, sondern mit Bezug auf Zeit, Sitte, Gewohnheit hinstellt, oder sobald er neben der völligen Körperschönheit noch ein Anderes bezweckt oder erkennen lassen will. Gesetzt, er will keinen schönen Menschen, sondern einen Gott darstellen. Ein Zeus, aus dessen Haupt Pallas geboren wird, Jehovah, der die Welt aus Nichts erschafft, sind nicht zeugende Wesen, wie der Mensch. Bei einer Pallas, die keine Liebhaber hat, wie die Venus, muss Alles, was auf das Geschlechtliche deutet, mehr zurücktreten, als bei der Venus oder einer Sterblichen. Hier wird sich der Künstler dazu hingedrängt fühlen, durch Gewandung Alles zu unterdrücken, was das Geschlechtliche besonders kenntlich macht. So wirft der Hellene auch um seinen Zeus ein Gewand, das den Unterkörper verbirgt, so bekleidet er seine Pallas, so hat er im Anfang überhaupt die Göttergestalten bekleidet dargestellt, bis er denn mit der Zeit immer mehr und mehr darin das Menschliche vortreten lässt und zuerst bei denjenigen männlichen Göttern, die er am menschlichsten durch seine Dichter aufzufassen gelernt hat, dann auch bei weiblichen, wo dasselbe gilt, das Gewand mehr und mehr, schliesslich ganz fallen lässt. So wagt er es, auch die Göttin der Liebe nackt zu bilden. Die so dargestellte knidische Kypris wird noch von der Zeit, die sie entstehen sah, mit halber Scheu betrachtet; dann aber erscheint die Venus immer mehr nur als das holdselige Weib und als solches ohne Bekleidung. Auch der kühne Michelangelo, der sich sonst um keine Hülle kümmerte und der Natur auf den Grund sah, hat bei der Darstellung Gottes das vorwallende oder deckende Gewand gebraucht. Was die Nacktheit des Menschen betrifft, so versteht sich von selbst, dass der Künstler die Formen, die durch das Alter ihre Schönheit und Frische verloren haben, verhüllt zu bilden hat, wenn er nicht besondere Ziele ins Auge fasst. Sind die vollen weiblichen Formen schön, so sind es selten diejenigen einer älteren Matrone. Doch hängt dieses eng mit der Idealbildung zusammen, die durch Nacktheit gefordert ist, weil bei ihr der Mensch rein für sich, als Mensch überhaupt, nicht als ein Product seiner Zeit hingestellt wird. Was nun die Gewandung anbelangt, so wird dieselbe entweder vom Künstler gebildet aus den soeben besprochenen Gründen, oder um die Person in ihrer Stellung, in ihrer Zeit zu schildern, wozu bekanntlich das getreue Costüm sehr passend zu gebrauchen; oder es können auch technische Gründe in Betracht kommen oder ein und der andere Grund können zusammen wirken. Man sehe

(S. 259) die Venus von Melos. Hier bedeckt das Gewand den Unterkörper der Göttin, aber zugleich dient es als Stütze. Der Künstler wollte seine Venus weder nackt bilden, noch wollte er ihr einen Baumstamm, Delphin und dergl. als Stütze geben. Wozu die Gewänder am Laokoon, bei der Merope u. A. dienen, ist leicht zu sehen. Der Künstler muss natürlich verstehen, solche Stützen so zu behandeln, dass Niemand etwas Anderes erblickt, als ein fliessendes, herabsinkendes Gewand. Wie manche Gewand-Bildwerke sind aus solchem technischen Grunde zu erklären. Gehen wir kurz über zu dem Gebrauche des Mantels, wie er bei uns häufig ist. Wenn ein heutiger Künstler einen Zeitgenossen im Zeitcostüm zu bilden hat, so ist die Einförmigkeit der vom Rock überspannten Rückenfläche in die Augen springend. Der nackte Rücken mit seinen Schultern, der Rinne, den vielen Muskeln ist ein herrlicher Vorwurf. Man braucht nur an den Torso oder den Ilioneus zu erinnern. Der glatt überspannte ist dagegen bildnerisch so gut wie unleidlich. Hier hilft das schöne, faltige, fliessende Gewand, der Mantel. Zugleich kann nun dieser Mantel, bis auf die Erde oder passend bis auf sonstige Stützen heruntersinkend, vortrefflich dazu beitragen, die statischen Schwierigkeiten zu überwinden und als Stütze zu dienen. Ja, man könnte es wohl als Anforderung stellen, dass ein so langes Gewand dann auch bis zur Erde falle, damit man nicht die Füsse so dünn und anscheinend schwach unter der grossen Gewandausdehnung erschaue, wie dies bei der jetzigen Modetracht der geschürzten Kleider mit gewaltigem Reifrock geschieht, wo man zwei Steckchen darunter zu erblicken glaubt. Der Mantel wird von unseren Künstlern zwar sehr häufig angewendet, aber leider kann man nicht behaupten, dass dies stets mit besonderem Verständniss geschieht, und sehen wir wohl Gestalten mit Mänteln überladen, wo kein anderer Grund den Künstler kann dazu bewogen haben, als der unverstandene allgemeine Satz, dass eine Mantelbildung schön sei. Alterthum und Mittelalter waren naiv, sagt man oft; man kann ebensogut sagen, dass sie denkender waren in der Kunst als unsere Zeit.

Für die Idealbildung ist die hellenische Plastik maassgebend gewesen. Nicht blos die Schönheit der Gestalten, die wir schon angeführt haben, auch der Cultus trug dazu bei, die höchsten plastischen Ideale zu erzeugen. Der Polytheismus mit seinen vielen Göttern und Göttinnen, dann der Heroenglaube förderte das schon vom Stil bedingte Hindrängen der Sculptur zur Bildung des Allgemein-Schönen. Der Gott des Christenthums wird der Abbildung so viel wie möglich entzogen; er ist geistig. Nur in Christus, dann in seiner Mutter können unsere Künstler die Erhöhung des Menschlichen zum Göttlichen ausdrücken. Die Engel des gewöhnlichen christlichen Mythus sind zu unbestimmt; sie haben, möchte man sagen, zu wenig Fleisch und Bein gewonnen. Die Heiligen stehen der Heroenbildung am nächsten und hat

auch die Kunst wohl aus ihnen analoge Gestalten geschaffen, so gut dies anging bei der Schwierigkeit, die das in ihnen ganz überwiegende geistige Element verursachte. Hätten wir mehr Geister gehabt, wie Michelangelo, so wäre freilich noch ein anderes Resultat herausgekommen. Sein Christus in der Sixtina, sein Moses (Fig. 38) zeigen ihn un-



Fig. 38. Moses von Michelangelo.

bekümmert um das Herkömmliche der Auffassung. Er liess sich von keinen andern Rücksichten als von seinen künstlerischen binden und so schuf er in seiner Art Heroen, wie die Hellenen in ihrer Art gethan haben. Er sah sich die Bibel darauf an und hat nicht vergessen, dass Moses einen Aegypter im Zorn todtschlug, dass er Tausende von den Leviten erwürgen liess und ergrimmt von Jehovah verlangte und erlangte, dass er mit Korah Schaaren der vornehmsten Juden in die Erde

verschlinge. So schuf er ihm Glieder, die nicht blos für den eifrigen Rächer des Juden an dem Aegypter passen, sondern von einer so furchtbaren Kraft strotzen, dass man meint, er könne Jehovah's entbehren, um alle Widersacher zu zermalmen. Und wenn er Christus in der Sixtina malte, so malte er nicht die Gestalt des Leidenden am Kreuze, sondern er schuf den Gott, der als Mensch ergrimmt mit Dräuen und Geisselhieben den Tempel von den Unsaubern und Schacherern gereinigt hatte. Es hielt sich Michelangelo an's Körperliche; die meisten Künstler mühten sich darin ab, eine stille seelische Tiefe der Empfindung in der Bildnerei wiederzugeben. So bewunderungswürdig darin auch viele Leistungen sind, so konnte bei einer solchen Auffassung doch für die Plastik keine solche reiche Entwickelung gewonnen werden, als dies bei der das Menschliche und Geistige verschmelzenden Weise der Griechen möglich war. Die Götter- und Heroenwelt ist zu bekannt, als dass ich nöthig hätte, weitläufig auseinanderzusetzen, wie nun die Fülle der göttlichen Gestalten in ihrer idealen Schönheit der Plastik den herrlichsten Stoff gab. Vom jugendlichen Eros (Amor), durch die Jünglingsgestalten des Bacchus, Hermes (Merkur), Apollon, Ares (Mars), hinauf zu den Mannesgestalten eines Poseidon (Neptun) und des Allvaters Zeus. Artemis (Diana), Pallas Athene (Minerva), Aphrodite (Venus), Here (Juno), welch verschiedene Typen! Das Göttliche verlangte stets das Allgemeine und dieses in der höchsten Schönheit; somit schuf der Grieche für jedes Göttliche ein Ideal im eigentlichsten Sinne. Doch genügt hier die Andeutung, um die ganze Wichtigkeit einer solchen Götterbildung für die Plastik zu zeigen. Auf die wundervollen Idealbildungen selbst können wir hier leider nicht näher eingehen. Nur erinnert soll werden an den Zeus und die Athene des Phidias, an die Here des Polyklet. Bekannt ist die Erhabenheit derselben aus so vielen Erzählungen. Man glaubt, in der Zeusbüste von Otricoli (Fig. 39) eine Erinnerung an den Zeus des Phidias zu besitzen, und wohl kann dieselbe dazu dienen, obwohl ich die enge Stirn, die wir auf dieser Büste gewahren, nicht dem Phidias zuschreiben möchte. Ein Seitenstück dazu besitzen wir in dem Herakopfe der Villa Ludovisi (Fig. 40).

Individuell, wie unsere Zeit ist, werden wir uns meistens einer grösseren Individualisirung mit Vorliebe zuwenden und werden Viele die Allgemeinheit des Ideals, z. B. das der Here, als eine gewisse Kälte empfinden. Doch ist dabei zu bedenken, dass ein solches Götterbild in dem Tempel stand und dass in streng architectonischer Umgebung eine solche allgemeine Idealität ganz anders wirkt, als wenn dieselbe in das vollkommen reale Leben mit seiner Individualisirung hineingestellt wird. Was in der freien Natur nicht realistisch und scharf genug betont erscheint, kann, von strenger Architectur umgeben, unruhig, unleidlich erscheinen. Es schickt sich eben Eins nicht für Alle, und derjenige

zeigt wenig künstlerischen Tact, der Alles über einen Leisten schlägt und da meint, es bleibe sich gleich, ob ein Bild auf einen Handelsmarkt, in einen Garten oder in einen Tempel gestellt werde.

Das Erhabenste schuf die Plastik, als sie das Göttliche noch festhielt und es mit dem Menschlich-Schönen zu vereinen strebte. Das Schönste hat sie geschaffen, als sie nur die Schönheit im Auge hatte und doch noch von den göttlichen Gedanken sich tragen liess. Was nun das hellenische Ideal der Menschengestalt betrifft, so brauche ich über die Schönheit der Körperbildung nichts zu sagen. Ihre weiblichen und männlichen Gestalten sind unübertrefflich. Ein einziger Blick auf die Götter-, Helden- und Menschengestalten lehrt es uns. Einzelne Werke herauszugreifen und sie in dieser Beziehung zu preisen, ist nicht nöthig. Die Kraft und Geschmeidigkeit, die Würde und Anmuth dieser Bildungen ist doch nicht mit Worten zu beschreiben. Nur über die Idealbildung des Gesichts wenige Worte. Die griechischen Bildner liessen die Stirnlinie ohne merklichen Absatz in die gerade Nase übergehen. Schwellende Lippen und ein kräftiges Kinn belebten das Untergesicht. Die Augenbogen wurden stark ausgebildet. Der Kopf wurde eher klein als gross gehalten; lockiges Haar bedeckte den Scheitel. Diese Idealbildung kommt hauptsächlich dem Marmor zu. Und zwar ist sie eine bewusste künstlerische Gestaltung, indem die Portraitstatuen uns zeigen, dass dieses allgemein sogenannte griechische Profil nicht so häufig bei den Griechen war, als man auf die Betrachtung der Kunstwerke hin meinen könnte. Was das Hinübergleiten der Linien von Nase und Stirn betrifft, so hat Hegel fein bemerkt, dass dadurch gleichsam das Mittelgesicht in die gedankenvolle Stirn hineingezogen werde. Die griechischen Künstler scheuten das Zerreissen des Obergesichts und des Mittelgesichts namentlich bei der Marmorarbeit. Indem sie das Auge tief legten, um durch Schatten eine kräftige Wirkung zu erzielen, mussten sie schon darum den Steg dazwischen hoch und kräftig, auch den Nasenrücken gleichsam architectonisch behandeln. Andererseits wäre aber auch jeder Zusammenhang der Stirn und der Wangenparthien zerrissen, wenn dieser Steg wegfiele; die Brücke fehlt, wo eine tiefe Einsenkung zwischen Stirn und Nase scheidet und nun die Augenbrauen gar noch zusammentreten. Die weiteren Feinheiten des griechischen Profils erklären sich von selbst; nur was die Kleinheit des Kopfes betrifft, ist noch zu bemerken, dass zu einer heiteren Idealgestaltung kein grosser, schwerer Kopf passt, dass dieser namentlich einen nackten Körper belasten würde. Die Stirn schufen die Griechen nicht übermässig gross, sondern eher klein, weil sie bei den meisten jugendlichen Gestalten voll göttlicher Klarheit und Heiterkeit nicht die ausgearbeitete Stirn des Sorgens und Denkens gebrauchen konnten und doch ihnen auch mit einer grossen, breiten, unbelebten Fläche nicht gedient war. Die Locken des Haares und

Bartes geben Schönheit der Linien und Mannigfaltigkeit, während das krause Haar nur ein einheitliches Gewirr, das schlichte nur eine übermässige Einheit giebt. Das Herrlichste und Grossartigste der Haar- und Bartbildung sehen wir an den Zeusbildern; aufstrebend, dann löwenmähnig zu beiden Seiten herniederwallend sind die Haare; in herrlichen kräftigen Locken bedeckt der volle Bart das untere Gesicht.

In der Idealbildung des Menschen sind die Griechen unübertrefflich gewesen. Nicht ganz so glücklich waren sie bei der Darstellung der Thiere; wenigstens sind sie darin nicht so unbedingte Muster. Ich will hier nur, in keiner Weise das Herrliche vieler dahingehörender Darstellungen verkennend, an ihre Pferde und Löwen erinnern, weil man gerade diese oft nicht genug preisen zu können glaubt. Was ist z. B. Alles über die Pferde des Parthenonfrieses gesagt! Sehr schöne Kopfbildungen sind bei den meisten zu finden, aber schlechte Halsung und schlechtes Kreuz ebenfalls bei vielen. Die Reliefbildung hat ausserdem vielleicht noch den oder die Künstler zu einer übermässig unter den, gleichwohl nicht hochbäumenden Körper gezogenen Beinstellung bewogen. Mochten auch manche der bei den Panathenäen benutzten Pferde zu einer Art Tanz abgerichtet sein, so ist die Darstellung dieser Tänzelei doch nicht immer glücklich. Der an diesen Pferden studirende Künstler soll wohl darunter wählen und sich z. B. nicht verleiten lassen, eine hirschhalsige Halsform bei einem Pferde schön zu finden oder ein Kreuz, wie man an dem Pferde sieht, über dessen Kopf der Jüngling seinen Arm gestreckt hat, um den oberen Mähnenkamm aufzustreichen. Wohl soll der Bildhauer nicht zu einer idealen Gestalt ein Modepferd bilden, aber schön muss das geschaffene Thier stets sein. Wenn er übrigens einen Reiter ganz realistisch aus seiner Zeit herausbildet, so hat er alsdann auch bei dem Rosse kein Recht willkürlich zu verfahren. So kann ich nicht umhin, bei dem Rauch'schen Standbilde Friedrichs des Grossen von diesem Gesichtspunkte aus das Pferd zu tadeln, das seiner ganzen Form nach nicht zum alten Fritz passt, sondern modern ist. Warum nicht den „Cäsar“ oder „Condé“ Friedrichs bilden? Warum keinen Stutzschwanz, wenn man Hut und Stock und Stiefelabsatz doch getreu nachgemacht hat? Aehnlich wie bei den Pferden möchte ich darauf aufmerksam machen, dass die Auffassung der Löwen bei den griechischen Künstlern nicht die beste ist. Die Künstler scheinen häufig Löwen gebildet, ohne einen gesehen zu haben, wie dies ja auch Thorwaldsen mit seinem ersten Löwen begegnet ist. Ihre Fehler hält man dann wohl für Stil und ahmt sie nach; und so sehen wir denn nicht selten pausbackige, gemähnte Bestien mit seltsamen Pranken, die Löwen vorstellen sollen, aber dem wirklichen schönen Löwen nicht im entferntesten an Schönheit gleichkommen. Studirt die Natur! heisst es da. Die Alten haben es gethan, so gut sie es konnten. Der antike Eber in Florenz zeugt davon; dann aber können vor allem die Er-

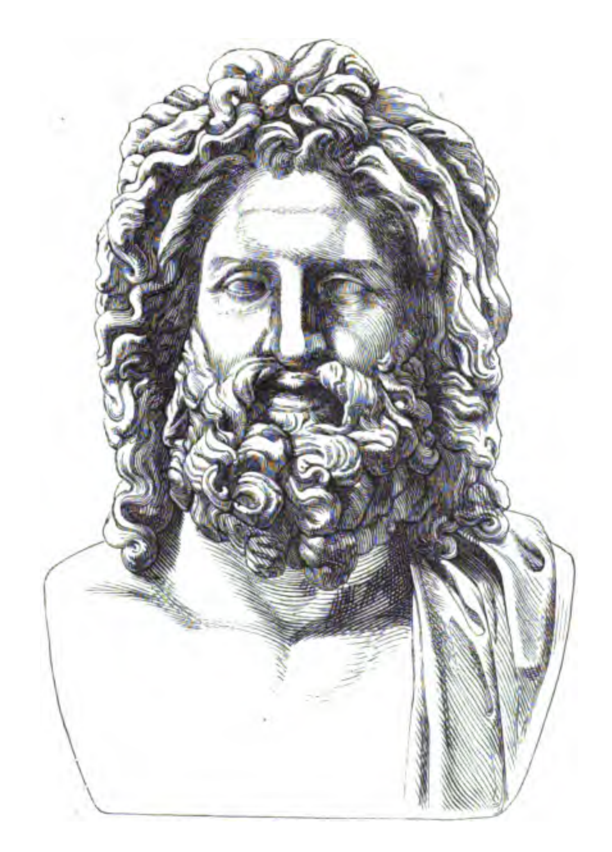


Fig. 39. Zeusbüste von Otricoli.



Fig. 40. Herakopf aus der Villa Ludovisi.

zählungen von Myron's Kuh lehren, dass man die Idealbildung der Thiere nicht so missverstanden hat, als ob man Geschöpfe schaffen müsste, wie sie der Künstler nur im Traum sehen kann. Die Natur erhöhen, das Edelste daraus ergreifen und festhalten, heisst idealisiren; mit einem Aendern der Natur nach der Phantasie ist nichts gethan; es können nur Wappenthiere dabei herauskommen, keine Werke der hohen, schönen Plastik.

Was die Portraitbildung in der Plastik betrifft, so gilt dafür, dass jeder Portraitbildner das Schöne und Bedeutende des Vorbildes hervorzuheben habe. Hinsichtlich der genauen Nachbildung ist das über den Stil Gesagte zu berücksichtigen. Wie der Bildner nicht jedes Haar nachahmen kann, so braucht er auch nicht jedes Fältchen oder Fleckchen nachzubilden, namentlich nicht solche Unregelmässigkeiten, die an und für sich gar nichts besagen. Doch muss hier der Künstler selbst die genaue Linie zu ziehen wissen. Wann er kleinlich wird und ein blosser Nachahmer, statt künstlerisch nachzubilden, lässt sich nicht näher bezeichnen. Wenn unplastische Gestalten gebildet werden sollen, wenn Trachten geradezu dem plastischen Stil widersprechen und doch geschaffen werden müssen, so lässt sich nichts Anderes sagen, als dass kein schönes Werk dabei herauskommen kann, oder dass der Künstler sein Bestes thun muss, um das Werk so plastisch und schön zu machen, als es möglich ist. Wer mit gebundenen Füssen tanzen will, mag es thun; wer es, so gebunden, am besten kann, dem wird man Beifall geben. Dass er nie so schön wird tanzen können, als wenn er die Gliedmaassen frei hätte, versteht sich. Ob die Noth dazu zwingt, dem Geschmacke zu folgen, ist dabei für die Kunst ganz gleichgültig. Uebrigens würde auch hier Kühnheit der Künstler, bedeutender, gesuchter Künstler, die sich nicht dreinreden liessen und sich nicht um den augenblicklichen Strom der allgemeinen Meinung kümmerten, manchen Nutzen stiften können; freilich auch grossen Schaden, wenn geistlose Nachtreter, wie bei Michelangelo, nun in der übertreibenden, seelenlosen Nachahmung stecken bleiben. Ich will hier in Bezug auf freie Auffassung auf das Reiterbild König Ludwig's von Bayern hinweisen. Es handelt sich hier nicht um eine Beurtheilung desselben; aber dass die Idee Ludwig's ausgeführt ist, dass er sich nicht um die jetzige gang und gäbe Auffassung dieser Statuen gekümmert hat, ist in allgemeiner Berücksichtigung der plastischen Kunst zu loben, wie man nun auch über die Wahl von Pagen u. A. denken möge. Man soll nicht vergessen, dass die erste beste allgemeine Auffassung nur zu leicht trivial ist. Um wieder auf den Moses Michelangelo's zu verweisen, so frage man sich, welche der schönsten gewöhnlichen Darstellungen von Propheten denn so haftet und so anregend ist, und sich so stolz über das allgemeine Niveau erhebt als dieser Moses, den Michelangelo plastisch in Bezug auf den Körper angeschaut hat. Der Künstler folge seinem

Genius und klage nicht so viel über die Schranken, sondern durchbreche sie. Durch Klagen und Sichfügen wird nichts Neues geschaffen. So ist der Götz von Berlichingen, ist die Iphigenie, so sind Gluck's, Mozart's, Beethoven's Werke nicht entstanden. Kein Napoleon, Shakespeare, Kopernikus, Cäsar, Alexander, kein bedeutender fruchtbarer Geist hat sich mit dem begnügt, was da war, weil es da war. Aber man braucht den Bildner ja nicht auf andere Gebiete zu verweisen. Da sind Phidias, Praxiteles, Michelangelo, Peter Vischer, lauter Neuerer. Da kann er ja nur auf Canova, Thorwaldsen und auf Rauch blicken. Sie bildeten ihre Zeit, sie folgten ihr nicht bloss. Dazu gehört freilich mehr als nur Schule oder nur Geist. Es gehört Geist und gründliche Schule dazu, oder es wird in der Erfindung oder in der Ausführung fehlen und nichts Verständiges herauskommen.

Unsere Plastiker haben mit grossen, oft unüberwindlich scheinenden Schwierigkeiten zu kämpfen. Ihnen entgegen steht die Tracht, das Vorwiegen des innerlichen geistigen Lebens, das Fehlen des plastischen Sinnes überhaupt, die Unruhe, das Weiterdrängen der Zeit, mit dem die Abgeschlossenheit, die sorgfältige Pflege der Einzelheit, die harmonische Ruhe und das In-sich-befriedigt-sein der Plastik contrastirt. Aber wie schlimm es auch sein mag, die Zeit ist doch nicht so schlimm, dass der bedeutende Künstler zu verzagen braucht. Wenn der Bildner klagen will, so soll er sich an den armen Knaben erinnern, der seinem Vater wohl das Essen auf den Zimmerplatz nachtrug und dann die Axt nahm und an dessen rohen Schiffsgallionen weiter bildete. War die Zeit besser als die unsere? ist die unsere manierirter? war jene plastischer? klüger? Der Knabe hiess Berthel Thorwaldsen; er wuchs und ward Bildhauer. Da schaute er durch die Kleider; da kümmerte ihn kein Wust, keine alberne Verschrobenheit, keine falsche Grazie, keine lächerliche Würde. Er folgte seinem Geist und den hellenischen Vorbildern, und wiederum erstanden Meisterwerke der Plastik und wieder war die Welt von solchen Gestalten entzückt. Er warf weg, was er nicht brauchen konnte, und er schuf oder nahm hinzu, was ihm fehlte. Die Welt hat stets geklagt, dass Dies oder Jenes leider ein unübersteigliches Hinderniss für Jenes oder Dieses sei. Aber dann kommt ein Geist und übersteigt oder schiebt das Hinderniss bei Seite. Dazu gehört freilich Begabung und Energie. Aber ohne diese Eigenschaften wird überhaupt nichts bedeutendes Neues geschaffen und wird das gute Alte verdorben. Wie schwer es darum auch der Plastiker haben möge, sein Wahlspruch muss sein: Trotz alledem! Und wenn er die Schönheit der Form zum Ziel nimmt, die klare, die kräftige Schönheit, und wenn er die Kraft hat, sich nicht beirren zu lassen, dann wird er das Plastisch-Schöne schaffen und es auch zur Anerkennung bringen.

7.

Die Malerei.

I. Allgemeines.

Das Reich des Organischen hat die Bildnerei für die Kunst gewonnen, indem sie das einzelne Schöne darin erfasste und es körperlich darstellte.

Die Malerei ist nicht mehr auf die Darstellung der Formen des Organischen, auch nicht auf die Formenschönheit der unorganischen Natur beschränkt, sondern hat es mit der schönen Darstellung der Gesammtnatur im Schein zu thun. Das ganze Reich der sichtbaren Erscheinung wird von ihr für die Kunst erobert. Die mildeste, heiterste Eroberung, die sich denken lässt. Die Architectur greift das Unorganische gewaltsam an; die Axt, der Hammer zwingen unerbittlich dem Stoff die erst zu suchende innere und die menschliche Gesetzmässigkeit auf und machen sie zur tyrannischen Herrscherin über die Materie. Auch die Plastik zwingt noch mit harter Arbeit den Stoff in die Formen. Die Malerei arbeitet gleichsam nur mit einem Hauch von Material, mit der Farbe; weiter geschieht dem Stoffe kein Weh, kein Zwang: sie behaut ihn nicht, sie verklammert ihn nicht, noch meisselt sie ihn; mit leichtem Stift gleitet sie über eine Fläche, leicht mischt sie ihre Farbe durcheinander, ihren Schein, den sie so luftig zu behandeln weiss, wie die Luft und den Sonnenglanz, die sie damit nachzubilden versteht.

Hatte die Plastik vor Allem die Idealbildung eines Einzelnen als Ziel, so hat die Malerei es mit der Bildung einer Vielheit zu thun, welche zusammen eine harmonische Einheit geben muss. Ihre Schönheit ist darum eine von derjenigen der Plastik verschiedene. Bei dieser soll jedes Object an sich schön gebildet werden; sie kann aus harmonischen Einzelheiten in der Gruppe, im Relief eine umfassendere Harmonie zusammen klingen lassen, kann aber kaum die Disharmonien des Hässlichen dabei benutzen, ohne ins Malerische zu verfallen, oder

komisch oder hässlich zu werden. Die Malerei dagegen wirkt durch eine Doppelwirkung, z. B. nicht bloss durch eine Gestalt an sich, sondern durch eine Gestalt und eine ganz bestimmte Beleuchtung, durch eine Gestalt und die Umgebung, in die sie hinein versetzt ist. Also nicht mehr eine einfache Schönheit ist es, welche sie erstrebt, sondern eine zusammengesetzte. Ein Gegenstand braucht nicht mehr in sich harmonisch zu sein, sondern zwei oder mehrere Dinge sollen zu einem harmonischen Eindruck sich vereinen. Was also für die Plastik absolut hässlich ist, ist es nur höchst bedingt für die Malerei, welche die Dissonanz des Hässlichen trefflich benutzen kann, freilich immer nur, wenn dieselbe in eine Harmonie aufzulösen ist.

Nicht ein Ding, sondern Dinge in ihrem Zusammenhange will die Malerei geben. Wo sie ein Ding darstellt, und dieses ganz abgeschlossen, oder wo sie mehrere Dinge abgeschlossen neben einander stellt, ist sie plastisch. Geht die Malerei von der Plastik aus, von den Gränzen, die diese nicht ungestraft überschreiten durfte, so erkennt man leicht, wohin ihr Weg führen muss, wenn sie dem Plastischen den Rücken wendend ihr Ziel in der Weise verkennt, dass sie meint, je weiter sie sich von der Plastik entferne, desto besser; am besten, wenn auch keine Spur mehr von derselben zu entdecken sei. Also statt Abgeschlossenheit und Schärfe der Bildung ein völliges Verschwimmen und Verduften der Gestaltungen, ein Verhauchen und Verklingen, wie dies in ihrer Art die Musik so unübertrefflich giebt. Fanden wir bei der Plastik das Architectonische und das Malerische als die Gränzen, so haben wir bei der Malerei das Plastische und das Musikalische als solche. Wir sahen früher, dass der strenge Stil immer Ausgangsbestrebungen angehört, der schöne Stil die richtige Mitte trifft, der manierirte Stil, wo er nicht durch absichtliches Alterthümeln den strengen Stil nachäfft, das Ziel in eine andere, in ihrer Art höhere Kunst versetzt. Der strenge malerische Stil ist also plastischer, der manierirte durch Farbenwirkung gleichsam musikalischer, als der schöne Stil erlaubt. Bei der Erneuerung eines fehlerhaft gewordenen Stils ist es nöthig, auf den Anfang zurückzugehen und von dem Ausgangspunkt aus den wahren Weg wieder zu suchen. Das gilt in jeder Kunst. Jedoch ist dabei ein Einleben in die alten einfachen Formen und ein Nachäffen derselben wohl zu unterscheiden. Jenes rettet aus der Unnatur, Uebertriebenheit und Willkür; dieses gebraucht die Einfachheit und Einfalt als eine Art Reizmittel für den übersättigten Geschmack.

Wir haben die Malerei wohl zu unterscheiden vom Bemalen. Sie geht nicht von dem Anmalen aus, sondern von der Zeichnung. Der Stamm ist die Zeichnung, so möchte man sagen, der laubige Blättergipfel das Malen oder die Farbengebung. Aber beide gehören zusammen; nur das ganze Gewächs, nicht die Zeichnung oder das Colorit

allein, wird als Malerei verstanden, wenngleich der Baum hier nach dem Gipfel genannt worden ist.

Wir haben hier nicht näher zu untersuchen, ob die erste Zeichnung vielleicht aus dem Schattenriss entstand, den beleuchtete Dinge auf eine dahinterliegende Fläche werfen, oder ob der Mensch zu seinem Erstaunen bemerkt hat, dass eine Fläche viele Gegenstände in ihrer Körperlichkeit durch Spiegelung wiederzugeben vermag, und danach Nachbildungen versucht hat. Vielleicht hat die erste Beobachtung von Anfang an mitgewirkt; die zweite sicherlich erst spät und langsam. Nöthig ist keine. Es liegt im Menschen der zeichnende Nachbildungstrieb, der die Linien, welche an einem Körper sich zeigen, namentlich die scharfen Linien der Begränzung gegen andere Körper wieder zu geben gesucht. Jeder beschmierte Thorweg weist uns, wie aus der blossen nur symbolisch zu nennenden Bezeichnung eines Gegenstandes die Zeichnung heraus wächst, indem die äusseren Gränzformen z. B. eines Menschen die rohen Andeutungen überwachsen. Ein Kreis stellt nicht mehr den Kopf vor, sondern die Nase tritt heraus, der Mund öffnet sich, das Kinn zieht sich an den Hals; der Arm ist nicht mehr durch eine einzige Linie ausgedrückt, sondern zwei Linien schliessen ihn ein; kurz ohne die Absicht, dem Schattenrisse nachzueifern, entsteht eine demselben mehr und mehr ähnliche Zeichnung, die nun die übrigen Hauptlinien, vor Allem die des Auges aufnimmt und damit über den Schattenriss hinausgeht.

Eine solche Zeichnung ist auch die Grundlage des Reliefs; doch haben wir vorgezogen, diese Umrissbildung auf einer Fläche erst hier zu betrachten. Die Ausfärbung derselben wird bald ein Bedürfniss; dazu genügt noch das gleichmässige Auftragen der Farben ohne Licht und Schatten; auch zeigt sich auf dieser Stufe die Stärke des Farbensinnes weit den Geschmack überwiegend. Das Grelle, Bunte ist am beliebtesten; feinere Unterschiede sieht man nicht, ja wohl kaum die gröbsten; jede Farbe dient für die ganze Scala, die aus ihr gebildet werden kann; so z. B. hat die menschliche Hautfarbe röthlichen Ton; Roth ist dem Maler Roth und er malt den Menschen etwa purpurfarbig oder ziegelroth, oder er hebt das Weiss der Haut hervor und nimmt ein Kalkweiss; auf die Abstufungen und Verbindungen der Farben kommt es ihm noch nicht an, wenn sie nur im Allgemeinen gegeben sind. Die Farbenlust ist hier überhaupt rücksichtslos; Naturähnlichkeit gilt wenig, wie ein Blick auf das Malen der Kinder lehren kann, die nicht die Natur, sondern ihren Malkasten fragen, nur zufrieden, wenn sie grelle, prunkende Farben auftragen können. Es ist eine höhere Stufe, die ihr Vorbild in's Auge fasst und etwas Aehnliches machen will. Zu Anfang wirkt die ungeübte Phantasie allein, wodurch die für den Geübteren so unnachahmlichen, sonderbaren Gebilde der im Zeichnen Unkundigen entstehen. Viele Menschen und ganze Völker-

stämme kommen bekanntlich niemals über diese Fratzenbildung beim Zeichnen hinaus; sie lernen nie von der Natur. Ein unberechenbar wichtiger Schritt ist gethan, sobald man diese zu vergleichen und genauer nachzubilden anfängt; es sind dann eigentlich alle Schranken gefallen, die den Weg zur wahren Kunst verschlossen. Auf Darstellung der Bewegung im Gegensatz zu der Ruhe der Plastik wird die Malerei von Anfang an verfallen. Hier hindert keine Schwere, hier bricht kein Material oder muss gestützt werden, wie in der Sculptur; ob der Arm hängt oder vom Leibe abgehalten wird, ob die Beine schreiten, ob sie in der Luft schwebend, springend dargestellt sind, oder nebeneinander stehen, ist für den Zeichner ganz gleichgültig. Wenn der plastische Bildner wohl Arme und Beine fortlässt und eine Herme bildet, oder wenn er seine Statuen sitzend mit angeschlossenen Armen und regelmässig vor sich gestellten Beinen meisselt, so wird im Gegentheil der Zeichner seinen Menschen meistens schreitend — gleichgültig wie steif — darstellen und wird selten unterlassen, die Arme in Bewegung zu zeigen. Seine Unbeholfenheit wird ihn erst recht dazu antreiben. Er weiss, der Mensch hat zwei Arme und zwei Beine; er würde glauben, seine Zeichnerei sei sehr mangelhaft, wenn er etwa einen Arm verdeckt durch den Körper darstellte oder wenn ein Bein hinter dem andern nicht sichtbar würde. Die Frage jedes Kindes in ähnlichem Falle: hat der Mensch nur ein Bein? wo ist der andere Arm? gilt für diese Stufe allgemein. Daher sehen wir bei den Plankenzeichnungen unserer Strassenjugend so gut wie auf den ägyptischen und griechischen Reliefs jene Stellung so beliebt, die den Oberkörper gedreht erscheinen lässt und die volle Brust mit beiden vollständigen Armen bei vorwärtsschreitenden Beinen zeigt. Die Gegenstände werden nebeneinander und hintereinander dargestellt, auch übereinander, wenn es gilt, eine Tiefe des Gemäldes zur Anschauung zu bringen. Das Relief des Flussübergangs (Seite 346) veranschaulicht uns diese Manier, welche die noch nicht gefundene Perspective ersetzen, die noch nicht recht verstandene ergänzen muss. Ausgeschlossen ist bei einer solchen Darstellung kein sichtbarer Gegenstand. Alles Sichtbare im Raum, das Form oder Farbe zeigt, kann Object sein. Eine Beschränkung, wie beim Plastischen, hemmt nicht. Eine grosse Feinheit, Kraft, Innigkeit der Zeichnung ist schon jetzt möglich, wie Vieles auch noch zur wahren Malerei fehlen mag; daneben der trefflichste Geschmack für die Harmonie der Farben, wie für deren einzelne Schönheit. Im Allgemeinen wird ein plastisches Element vorherrschen; die Gegenstände können wohl harmonisch zu einander gestimmt sein, aber zum Verschmelzen, zum Zusammengehen des Ganzen sind die Wege doch noch nicht gefunden.

Zeichnen, vielleicht schon ein vortreffliches Zeichnen mit durchaus richtigen, rund empfundenen, plastischen Linien, und Anmalen, bilden die Kunst auf dieser Stufe. Aber erst, wenn der Künstler die Körper-

lichkeit durch Licht und Schatten auszudrücken anfängt, wenn er auch mit der Farbe schattet und Licht, Schatten, Reflexe wiedergiebt, dann erst ist er mehr als Zeichner und Anmaler, dann malt er. Aber immer noch ist der Maler gegenüber der Vielheit der Dinge gebunden; wohl wagt er die Vertiefung bei seinen Darstellungen auszudrücken, er sieht die Dinge sich verkürzen, sieht sie durch die Luftperspective andere Farbentöne annehmen, sieht scheinbar zusammen laufen, was in der Wirklichkeit getrennt bleibt, und er bildet das nach, so gut es geht; aber dennoch wird er merken, dass sein Bild oft unwahr ist, dass die ferneren Objecte auf demselben nicht zusammen gehen und Unruhe und Unordnung herrscht anstatt Harmonie. Die Gesetze der Perspective müssen gefunden werden. Durch sie gewinnt er die wahre Herrschaft über den Raum. Ein mathematisches Gesetz ordnet die Dinge, weist ihnen ihre Linien, ihre Stellung vom Auge aus; um so leichter kann sie der Künstler beherrschen, um so sicherer kann er mit der Luftperspective wirken, da er seinen Halt an der Linearperspective findet. Ob auf einer Fläche arbeitend, giebt es nun keine Tiefe mehr für ihn, die er nicht darzustellen vermöchte. Nun versteht er das Spiegelbild des Auges durch Form und Farbe wiederzugeben und es als Gemälde nach den Gesetzen des Schönen zum freien Kunstwerk zu erheben. Es ist ein eigen Ding um die Anwendung der Perspective in der Malerei; sie kann uns die Befangenheit des Menschen deutlich zeigen. Wir sehen Alles perspectivisch; durch den Augenpunkt ist Alles in seiner Stellung bedingt; was links und rechts von dem geraden Blicke liegt, zieht sich nach dessen Linie hin zusammen, eben nach den hier nicht näher zu erörternden Gesetzen der Perspective, und doch haben Jahrtausende vergehen können, ehe man die Erkenntniss und das richtige Verständniss dafür in der Nachbildung gewann. Wir haben Augen und sehen nicht, könnte man darüber sagen. Jeder Blick giebt uns wegen dieser perspectivischen Verbindung der Dinge ein einheitliches Bild, und die Kunst, die vor Allem nach Einheit, nach dem Zusammengehen der dargestellten Objecte ringt, findet so lange diese Einheitlichkeit nicht heraus, sondern verschiebt dieselbe und zertört sie, wie sehr sie auch auf anderen Wegen danach strebt. Woher diese Verblendung? Nur daraus, dass der Mensch die Natur zu sehr vergisst und Alles mehr aus seinen Gedanken herausspinnen will, dass er lieber das Gedankenkafte und das Menschenwerk, was ihm überliefert wird, weiterspinnt, als dass er, wenn es sich um das Natürliche handelt, mit ungetrübten Blicken aus der ersten Quelle, aus dem grossen Buch der Natur selbst lernt, diese zur Hauptlehrerin nehmend, alles Andere nur als Hülfsmittel und Glosse betrachtend.

Ich will hier gleich die Frage berücksichtigen, wie sich der Künstler zu der Perspective zu stellen habe, ob jede Verletzung derselben ihm verboten sei. An und für sich muss er stets in der Wahrheit bleiben;

jede Unwahrheit wirkt auch ästhetisch verletzend. Jedes Gemälde soll darum von einem Standpunkte aus berechnet, perspectivisch richtig sein. Der Künstler, der z. B. mehrere Gruppen in einem Gemälde bildet, von denen jede ihren eignen Standpunkt verlangt, giebt eigentlich mehrere Acte eines Werkes, überschreitet also, wenn er sie, ungeschieden durch Rahmen u. dgl. doch zusammenstellt, die Gränze des Malerischen, indem dieses an sich ein Gleichzeitiges im Raume darstellt, während durch den Wechsel des richtigen Augenpunktes ein Nacheinander bedingt ist. Umstände können ihn nun dazu drängen, diesen Fehler zu begehen. Wenn es z. B. gilt ein grosses Bild zu entwerfen, dessen Einzelheiten auf einen nahen Standpunkt berechnet sind, weil vielleicht die geringe Tiefe des Raumes, etwa eines Zimmers oder einer Halle nicht erlaubt, so weit zurückzutreten, um eine durchaus einheitliche Anschauung zu gewinnen, so wird der Maler sich leicht bewogen finden, die strenge Einheit zu opfern und vielleicht für jede grössere Gruppe einen eigenen Standpunkt anzunehmen. Wo er sehr grosse Flächen, z. B. eine grosse Kirchendecke und Wand mit einem Gemälde schmücken soll, wird er meistens zu einer solchen Behandlung gezwungen sein, weil hier die Uebersichtlichkeit von einem Standpunkt aus oft kaum möglich oder unmöglich zu erreichen. Der Maler überschreitet also, wenn er die einheitliche Perspective nicht einhält, streng genommen, seine Gränzen und verfällt ins Dramatisch-poetische, wie er bei einer langen Friescomposition, der wir Schritt für Schritt folgen müssen, episch wird. Die Frage, wie gross ein Gemälde sein dürfe, ist daher so zu beantworten, dass es so gross sein dürfe, als es in seinen schönen, wichtigen Einzelheiten deutlich von einem Standpunkte aus überschaut und erkannt werden kann. So schön die perspectivische Sonderbehandlung der einzelnen Gruppen sein mag, so geht doch ein solches Gemälde in diesen Gruppen nicht malerisch zusammen und hat darum einen Compositionsfehler. Einheit des Raumes ist ein Grundgesetz für die Malerei. Entweder das Gemälde muss danach componirt sein oder es muss auch durch Rahmen oder sonstige Trennung in selbständige Einzelgemälde aufgelöst werden. Andererseits ist nun aber eine Anwendung der Perspective, bei welcher nach dem Ausspruche des Paters im Dom zu Parma ein Froschragout herauskommt, durchaus nicht zu billigen. Der Maler soll immer künstlerisch Raum und Composition so behandeln, dass er ein Kunstwerk, nicht ein Kunststück zeigt. Wie wenig man ihm auch an sich die Freude an der Virtuosität verargen kann, so trägt er doch den Schaden davon, wenn er dieselbe da über die Schönheit der Kunst triumphiren lässt, wo nur die Schönheit hingehört. Wenn er Schwierigkeiten überwindet, so dass man sie nicht gewahrt und Alles natürlich und nothwendig erscheint, so zeigt er den Künstler; wenn aber diese Schwierigkeiten sich vordrängen und uns gleichsam beunruhigen, so wird der harmonische Eindruck zerrissen.

Nicht blos in der Geschicklichkeit, die nothwendigen Schwierigkeiten zu besiegen, zeigt der Künstler seine Grösse, sondern auch in dem Geschmack, durch keine unnöthigen zu stören. Nicht zum wenigsten hat der Maler Gelegenheit, diesen Geschmack in der Vermeidung allzuvieler und zu auffälliger Verkürzungen anzuwenden, bei denen er nicht aus blosser Bravourlust mit der Plastik soll wetteifern wollen. Doch, es bedarf hier keiner langen Auseinandersetzungen. Für jedes Kunstwerk gilt, dass alles Einzelne sich der Harmonie des Ganzen unterzuordnen hat, dass jedes virtuosenhafte Vordrängen im Einzelnen die Harmonie des Ganzen unruhig macht und zerreisst, dass eine virtuosenhafte Behandlung des Ganzen, wenn sie nichts Anderes als Geschicklichkeit ist, nur ein Kunststück, nicht ein Kunstwerk zu Stande bringen kann.

Der Maler zeichnet seine Objecte. Dazu gehört, wie nicht weiter auseinanderzusetzen nöthig, Sicherheit des Auges und Sicherheit der Hand. In den richtigen Verhältnissen bildet er die Umrisse nach, die der Gegenstand zeigt. Ist er mit dem feinen Auge begabt, das jede leiseste Verschiebung der Formen erkennt, so kann er mit dem einfachen Striche uns eine so plastische Figur auf die Fläche zaubern, wie der weniger Begabte mit Aufbietung aller Mittel des Schattens und Lichts sie nicht besser gestalten kann. Was sind das für Gestalten auf den Cartons von Cornelius, den Zeichnungen Genelli's! Die künstlerische Begabung kommt bei der Nachbildung der Dinge natürlich vor Allem zur Geltung; im Allgemeinen gehört aber zur guten Darstellung eine genaue Kenntniss der Dinge. Zwar, wo dieselben nur durch ihre äusseren Formen wirken, ist die genaue Anschauung derselben genügend. Anders aber, wenn innere Kräfte in's Spiel kommen, ohne welche die äusseren Formen nicht ganz verstanden werden können. Seien dies nun mechanische oder geistige Kräfte, der Künstler, der stets von den Hauptsachen auszugehen hat, muss dieselben kennen. Denken wir an die Bewegung eines Menschen. Wenn der Maler von dem innern Bau des Körpers, wenn er von der Lage und Wirkung der Muskeln keine genaue Kenntniss hat, ist er nicht blos von dem Modell durchaus abhängig, sondern kann von einem Menschen in allen schnelleren Bewegungen keine richtige Zeichnung geben, weil das Modell ihn dann im Stich lässt. Ebenso, wo eine psychische Kraft den Körper durchdringt und bewegt. Der Maler, der dieselbe nicht erkennt und nicht gleichsam aus ihr heraus nachschafft, wird bei dem grössten Nachahmungstalent kaum etwas anderes, als eine sehr ähnliche Maske des Gegenstandes liefern können. Das wahre Leben wird darin fehlen. Dass somit geniale Begabung nothwendig ist, die sich wohl ausbilden und üben, aber nicht anerziehen lässt, ist klar. Wer nicht die Anlage hat, sich in sein Object hinein zu versetzen, bleibt nur auf den handwerklichen Stufen stehen. Schon hier kann ich bemerken, dass alle anderen Bedingungen, wie malerisches Auge, sichere Hand, Farbensinn u. s. w. vorausgesetzt,

von dieser seelischen Kraft des Künstlers die Wahl seiner Stoffe abhängt. Wer sich nur oberflächlich in die Stimmung des Objects versenken kann, wird an einem Characterbild scheitern. Wer nur für die schwächeren Characterbewegungen Verständniss hat, wem die Kraft mangelt, die Tiefen des Seelischen zu ergründen und dessen Höheflügen sich nachzuschwingen, der kann keinen grossen historischen Stoff bewältigen. Verständniss für das Seelische, wo es die Körperwelt bewegt, Kenntniss des Körperlichen sind Grundbedingungen für den Maler. Der Künstler ist nicht immer, was er darstellt, aber in dem Augenblicke, wo er darstellt, muss er es sein. Die Empfindungsfähigkeit dafür muss er besitzen.

Die Zeichnung allein, ohne Farbe, hat man mit Recht gesagt, ist idealistisch; die Farbengebung ist realistischer. Man braucht nur daran zu denken, dass wir nur unter ganz besonderen Umständen, etwa durch einen besonderen Hintergrund, die Dinge so scharf geschieden sehen, wie der abschliessende Strich des Zeichners sie darstellt. Die Dinge sind farbig und die einzelnen Farben spielen ineinander über. Licht und Schatten wirken ineinander; Reflexe verändern den Eindruck. Wir sehen überhaupt die Farbe stets unter dem Einflusse des Lichtes und je nach dessen Helligkeit, Stärke, Trübe modificirt. Wir sehen ferner die Farben durch ihre Nebeneinanderstellung bedingt. Roth auf Gelb sieht z. B. anders aus, als Roth auf Grün. In dem allgemeinen Theil haben wir eine kurze Betrachtung der Farbe gegeben, worauf wir hier verweisen wollen. Es sieht nun also der Maler die Gestalten in ihren Umrissen durch das Hineinschimmern des Lichtes nicht genau so, wie sie sind. Das scharfe Licht z. B., das auf ein Object fällt, verzehrt gleichsam durch seine helle Beleuchtung einen Theil desselben; der tiefe Schatten verstärkt es. Um so nöthiger ist die Kenntniss der wirklichen Form, dann aber auch die Kenntniss der verschiedenen Licht- und Farbenwirkungen. Ein Gesicht, welches ich in Sonnenbeleuchtung sehe, hat einen warmen Farbenton, indem das gelbe Sonnenlicht mit der vom Blut durchrötheten Hautfarbe sich warm röthlich-gelb verbindet; sehe ich die blaue Luft neben der Haut, so trifft der Eindruck des Blau mit dem vorigen zusammen und es entsteht ein grünlicher, verschmelzender Schimmer. Ein rother Vorhang wirft andere Reflexe und verbindet sich zu einem andern Ton in der Menschenfarbe, als ein grüner oder gelber. Es versteht sich, dass in dieser Beziehung der Maler den feinsten Sinn haben muss und nur durch Einhaltung des Gesetzmässigen in der Farbenverbindung etwas Harmonisches zu Stande bringen kann. Wer etwa ein Portrait in der Beleuchtung eines rothen Vorhangs malte, demselben aber hernach einen frühlingsgrünen Hintergrund geben würde, könnte niemals einen harmonischen Eindruck erzeugen.

Auf die wunderbare Befähigung des Auges, die dem Maler unentbehrlich ist, die feinste Licht- und Schattenveränderung nachzufühlen und dadurch den Gegenstand körperlich zu sehen, brauche ich nur hin-

zuweisen. Man betrachte ein gleichmässig beleuchtetes Gesicht und man sieht, welche Feinheit und Schärfe dazu gehört, diese leichten Nüancirungen zu erkennen und gegenständlich zu machen, namentlich wo eine verschwommene Gesichtsbildung wiederzugeben ist, Aber des geschickten Künstlers Hand folgt hier sicher und leicht seinem Auge; wo der Plastiker, der den Stein zu bearbeiten hat, verzweifeln möchte, kann der Maler gleichsam spielend nachbilden, wenn er nur das schwierige Sehen erst gelernt hat.

Ebenso sicher muss sein Auge sein für das zarte Verschwimmen aller Farbentöne, man möchte sagen, für die Dichtigkeit der Luft. Das Verdämmmern, Nebligwerden durch die Ferne, dieses ganze duftige, schwierige Reich der Luftperspective, wo schon der Ton, in dem die Dinge erscheinen, ihre Entfernung anzeigt, die Wirkungen verschiedener Lichter und Schatten in einander, all' das muss der Maler im Gefühl des Sehens haben. Nicht zum kleinsten Theil hängt hiervon der einheitliche Character seines Werkes ab. Ein Lichteffect wird nämlich meistens in einem Bilde vorherrschen und über das Ganze einen einheitlichen Schimmer werfen. Fehlt eine solche Lichteinheit, so bekommen wir einen unruhigen Eindruck.

Wir sahen bei der Plastik die Schwierigkeit des Ausdrucks mancher seelischen Empfindungen. Das Erbleichen, Erröthen u. drgl., dann der Schimmer des Seelenspiegels, des farbigen Auges, die eigenthümliche Formbildung mancher Affecte durch Anschwellen der Adern und des feinen Geäders, durch Runzeln oder sonstige Falten und Fältchenbildung der Haut u. drgl. liess sich gar nicht oder nur schwer wiedergeben. Hier tritt nun die Malerei mit voller Kraft ein, wie nicht weiter auseinander gesetzt zu werden braucht. Mit der Farbe folgt sie leicht dem Affect; scharf aufmerkend weiss sie leicht seine Züge, treffend seine Farbe wiederzugeben. Sie kann das Antlitz verdüstern, erhellen, kann das Auge funkeln lassen, es matt, umwölkt, glanzlos bilden; die Röthe des Zorns, das Anschwellen und Färben der Adern, das Erbleichen durch Scham, die Blutleere der Furcht sind ihr ein Leichtes wiederzugeben. Gerade das Antlitz als Seelenspiegel mit dem Auge, darin die inneren Empfindungen ihren lebhaftesten Ausdruck zeigen, wird also einen Hauptvorwurf für die Malerei bilden. Ich brauche nicht hervorzuheben, wie sehr diese Fähigkeit, die Affecte auszudrücken, darauf hinweist, eine Vielheit von Personen durch dieselben zu verbinden. Hier tritt das Gegentheil von der Plastik ein. Darin ist eine Einzelgestalt Hauptaufgabe, und wir nannten es ein Drängen in's Malerische, wenn eine dramatische Gruppenbildung versucht wird; jetzt sehen wir, worin dieses Malerische begründet ist. Aber auch die seelenlose Welt weiss die Malerei in ähnlicher Weise zu ergreifen. Hier wirkt sie durch Licht und Schatten und durch die Farbe. Wir brauchen uns nur zu erinnern, einen wie verschiedenen Eindruck ein und derselbe Gegenstand durch

die Beleuchtung macht; ein Zimmer in der Dämmerung, im Sonnenschein, bei Kerzenlicht, eine Gegend, von Morgenroth überglüht, in Mittagssonnenbeleuchtung, von Gewitterwolken verdunkelt, von trübem Regenhimmel überspannt, in den Schatten des Abends, welche verschiedenen Eindrücke! Die Dinge sind dieselben, aber die Stimmung, die sie erwecken, ist gänzlich verschieden. Die Plastik hatte sich nicht daran zu kehren, sondern so viel wie möglich das wahre Sein zu bilden; die Malerei soll auch dieses zu erkennen suchen, aber nur als Grundlage für den Schein, in dessen wechselndes, nie zu erschöpfendes Reich sie sich freudig stürzt. Welche Poesie kann sie nun zeigen, wie frei gestaltend schaffen, wie unabhängig ist sie von den Dingen geworden, wie weit sind die Gränzen des Schönen gesteckt. Mit der Starrheit der Architectur und der Strenge der Plastik verglichen, erscheint die Freiheit der Malerei wie Willkür. Und, lässt sich sagen Ungebundenheit ist ein malerischer Characterzug, vor deren Uebermaass sich der Maler nur hüten kann, wenn er die architectonischen und plastischen Gesetze nicht ganz und gar ausser Augen verliert. Denn wie weit die Gränzen der Malerei sind, Gränzen sind da. Wir sahen, dass, Stimmungen und Affecte ihr Gebiet ausmachen; es ward aber auch schon gesagt, dass jene an Formen gebunden sind, dass ein völliges Zerfliessen aller Formen nicht mehr eine rein malerische Wirkung giebt, sondern eine der musikalischen vergleichbare. Wie weit der Maler darin gehen kann, lässt sich nicht bestimmen; eine blosse Farbenharmonie, die das Körperliche ganz ausser Augen verloren hat, die also keine Zeichnung mehr erkennen lässt, geht über die Gränzen des Malerischen. Je stärker der Künstler in der Zeichnung ist, desto weiter kann er in dieser Farbenwirkung gehen. Ohne Zeichnung kommt nur ein verschwommenes, verhimmeltes Bild heraus, oder ein kaleidoskopartiges Gebilde. Ein Rembrandt, ein Murillo können uns sicher bis an die äussersten Gränzen führen, wo alle Formen aufgelöst und wir nur in Farbentönen zu schwimmen scheinen — dämmernde, unergründliche Tiefen oder Himmelsweiten voll Licht — weil sie auch Meister der Form sind. Aber den Höhepunkt des Malerischen setzen wir nicht in die verschwimmende Glorie einer Himmelfahrt Mariä von Guido Reni, sondern die sicheren, klaren Gestaltungen Rafaels werden von Allen als solche gepriesen. Wenn hier der Künstler seine Gränzen einzuhalten hat, so hat er es nicht minder in der Darstellung des geistigen Lebens. Wir sahen ihn auf die Affecte hingewiesen; ist es ihm nicht genug, Empfindungen, Stimmungen, Leidenschaften zu malen, meint er nun auch noch direct in das Gebiet der Gedanken hineingreifen zu können, um Gebiete der Poesie für sich zu gewinnen, so wird er fehlerhaft oder verschwendet doch seine Kraft. Die Aeusserungen der Gedanken, nicht die Gedanken selbst kann er malen. Gedanken also, die sich nicht äussern oder in ihren Aeusserungen doch nicht von andern zu unterschei-

den sind, fallen aus seinem Bereich. Er kann das tiefste Sinnen darstellen, kann auch durch äussere Andeutungen uns darauf hinweisen, worauf das Sinnen gerichtet ist; die Gedanken wie durch das Wort auszudrücken vermag er nicht. Wenn wir einen Menschen gemalt sehen, der nachdenklich einen Todtenschädel betrachtet, so ist möglich, dass er über die Vergänglichkeit aller Dinge nachdenken soll; an und für sich sehen wir nur einen ernst-nachdenkenden Menschen. Jede Darstellung eines abstracten Gedankens ist daher eigentlich der Malerei unmöglich. Sie kann z. B. den abstracten Begriff „Vergänglichkeit" nicht genau ausdrücken, sondern ihn nur annähernd versinnlichen. Sie kann nicht „Ruhm" sagen, sondern nur einen ruhmvollen Helden bilden oder eine Gestalt zeigen, die etwa Kränze austheilt. Statt einer Darstellung der „Musik" wird sie uns doch etwa nur eine heilige Cäcilie geben, statt des „Todes" einen Jüngling mit umgestürzter Fackel u. s. w. Durch Glauben und Sitte können viele Begriffe ihre hieroglyphische Bezeichnung bekommen, an welchen Jedermann sie leicht erkennt, und der Maler mag diese Hieroglyphen dann auf's schönste bilden — seine eigentliche Aufgabe sind sie nicht. Die Dürftigkeit der Andeutungen, der Symbole, welche noch in der Plastik erforderlich waren, zu besiegen, lehrt ihn gerade seine Kunst; die Allegorie ist mindestens untergeordnet, der Ausdruck eines Gedankens als Gedanke, alles Abstracte ist ihm verschlossen; wenigstens wird er, wie er sich auch anstrengen mag, niemals über die körperliche Form hinauskommen. Das volle, scharfe Erscheinungsleben des Raumes ist sein Reich und wahrlich ein so weites Reich, dass er sich nicht in andere zu verirren braucht.

Freilich kann der Maler nicht jede Erscheinungsform brauchen. Er soll ein Kunstwerk liefern. Es wird für dieses also Geschlossenheit, Harmonie verlangt. So darf er nur das zum Vorwurfe nehmen, was in sich ein Ganzes bildet, was der Ausdruck einer ansprechenden und abgeschlossenen Idee ist. Es gilt also den Moment zu wählen, welcher am trefflichsten und sichersten die ganze Idee ausdrückt. Wenn Jemand Columbus malen wollte und er wählte eine Scene, welche uns Columbus zeigt, wie er gegen das Steuer des Schiffes gewandt auf den Weg hinter sich zurückblickt, so könnte das ein sehr schön gemaltes Schiffsbild geben, würde aber der Idee eines Columbus keinen Ausdruck geben, der, wenn rastloser Entdeckungsdrang nun einmal malerisch ausgedrückt werden soll, nur vorwärts schauend gebildet werden kann. Welchen Augenblick der Maler wählen soll, das lässt sich natürlich nicht angeben; welchen er aber auch wähle, characteristisch, bedeutend muss er sein.

Im Allgemeinen gilt der Satz, dass derjenige Moment vor allen zu wählen sei, welcher uns am besten rückwärts auf das Vergangene schliessen lässt und mit Nothwendigkeit auf den Ausgang der Handlung hinweist. Auch der Maler hat uns Anfang und Ende zu zeigen, obwohl

er nur einen Moment darstellt. Man ersieht daraus, wie schwierig es ist, den richtigen, bedeutenden malerischen Moment zu erfassen. Das Gemälde, was nur eine Episode vorführt, steht ästhetisch niedriger, ganz von dem zu geschweigen, was nur als eine Illustration zu betrachten ist. Doch ist dieses nicht in der Art misszuverstehen, als ob ich etwa aus einem Bilde genau erfahren müsste, wie eine historische Thatsache vor sich gegangen, welche Personen dabei mitgewirkt, wie die Personen ausgesehen u. drgl. Es wird nur gefordert, dass ein Gemälde durch Geschlossenheit, Schönheit und malerische Wahrheit als ein selbständiges Kunstwerk erscheine, dass es malerisch keine Lücken habe. Es soll keine Eselsbrücke zur Anschauung von einem daneben stehenden Text sein, sondern für sich allein seine Bedeutung in sich tragen. Ob der Vorwurf aus irgend einem Text gewählt ist, bleibt gleichbedeutend; es giebt dann keine Illustration, sondern ein Gemälde. Wir hätten hier, wenn der Raum es gestattete, einen Blick auf die seit Lessing's trefflicher Erörterung im Laokoon so oft behandelte Frage zu werfen, wo die Gränzen zwischen dem Malerischen und der Dichtung liegen, welche letztere bei der Wahl des Stoffes und des Momentes besonders in Betracht kommt. Doch müssen wir auf Lessing und auf die eingehenden Untersuchungen Anderer darüber verweisen. Im Allgemeinen hat man noch immer zu klagen, dass die Malerei ihre Anregung zu viel in der Poesie sucht oder sich doch, ihre Armuth und Unselbständigkeit verrathend, zu sehr an diese anlehnt, dann, dass sie überhaupt in einem Anklammern an den durch Geschichte u. drgl. überlieferten Stoff, in möglichst grosser sogenannter Treue der Darstellung einen Triumph sieht. Es lässt sich nichts weiter darüber sagen, als dass der Maler, der Künstler überhaupt nie vergessen soll, dass die Wahrheit seiner Kunst stets zuerst in Betracht kommt, dass er in seiner Kunst und durch seine Kunst herrschen soll, aber keiner anderen Kunst oder Wissenschaft Diener ist, wenn es sich um ein freies Kunstwerk handelt. Wie eng er auch im Einzelnen, z. B. an die naturgetreue Darstellung gebunden ist, der zu Folge er das, was er darstellt, richtig darzustellen hat, so giebt es für ihn in der Composition, in der ganzen künstlerischen Behandlung kein anderes Gesetz, als was seine Kunst dictirt. Alles Gegebene ist nur Stoff für ihn, mit dem er in seiner Art nach seinen Kunstgesetzen umspringt, der ihm nicht mehr ist, als was der Stein für den Bildhauer. In seiner Art! Wenn er es mit höheren, völlig bestimmten Wesen zu thun hat, so kann er nicht lang machen, was kurz war, nicht dick, was dünn; er ist vielleicht an die genaueste Aehnlichkeit, in der Nachbildung gebunden, aber im Anordnen, Zusammenstellen, in Stellung, Wahl des bedeutenden Momentes ist er unbeschränkt. Ist er mit dem sicheren malerischen Blicke begabt, so wird ihn wenig kümmern, wie ihm das Material übergeben wird; er componirt es dann schon, dieses Wort in weitumfassendem Sinne zu verstehen;

Maria mit dem Christuskinde, wie sie gang und gäbe in der kirchlichen Auffassung dasteht, hat für Rafael nur so viel zu bedeuten, als ihm gut dünkt. Seine Madonna della Sedia oder die Madonna des Herzogs von Alba (Fig. 41) sehe man an. Welch ein Bild! Aber wie weit entfernt von der Himmelskönigin, wie sie sonst durchgängig aufgefasst wurde und aufgefasst wird. Oder betrachten wir die Erschaffung des



Fig. 41. Madonna des Herzogs von Alba. Von Rafael.

Menschen von Michelangelo (Fig. 42). In irdischer Schwere am Boden liegend, noch zu matt an Geist und Körper, um hell zu denken und sich kraftvoll aufrichten zu können, so ist der erste Mensch gebildet, in herrlicher, malerischer Weise die Worte darstellend: Und Gott machte den Menschen aus einem Erdenkloss. Nun folgt: Und er bliess ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Aber statt dass Michelangelo versuchte, dieses wörtlich darzustellen, bildet er Gott in der Luft schwebend am Rande des Berges, auf welchem Adam liegt. Ein Wehen des Geistes glaubt man zu gewahren im Wehen des Windes, darin Gott schwebt. Er streckt die Rechte gegen den Menschen aus, der ihm matt, sehnsüchtig verlangend die Linke hinhält, damit Gott sie fasse und ihn aufrichte; wir glauben zu sehen, wie schon jetzt, wo der Finger Gottes sie noch nicht berührt, der lebendige Funke überfährt, wie der Mensch als lebendige Seele sich erheben muss, mit gött-

lichem Geiste begabt, und vom Boden empor gezogen. Das heisst malerisch seinen Gegenstand erfassen und bewältigen.

Wer nun aber nicht die mächtige künstlerische Kraft hat, jeden Stoff unbekümmert um die Ueberlieferung der Poesie oder sonstiger Mittheilung nach dem besten Gesetze seiner Kunst umzuarbeiten und selbständig zu gestalten, dem möchten wir den Rath geben, so nüchtern derselbe auch klingt, seinen Stoff nicht aus den bis in's Einzelne ausgeführten Werken anderer Künste zu wählen. Ein Gemälde nach einem Gedichte, in dem Gedanke an Gedanke fest und schön gebunden ist, und welches seinen Gegenstand vollständig verarbeitet, ist schwierig. Nur zu leicht wird der Maler sich verleiten lassen, der dichterischen Beeinflussung nachzugeben und die poetischen Schönheiten, die ihm so sehr gefallen, wiedergeben zu wollen, statt die malerischen Gesichtspunkte hervorzuheben. Die speciellen Schönheiten der Dichtung aber, das Gedankenhafte, die Entwickelung in der Zeit, das Steigern, alles das kann der Maler nicht wiedergeben. Versucht er das, will er gleichsam Zeile für Zeile die Poesie im Bilde erkennen lassen, so schafft er ein Werk, dass einer Uebersetzung und keiner besonders guten zu vergleichen ist. Ein an sich völlig nichtssagender Umstand kommt gewöhnlich hinzu, den Maler zu missleiten. Das Publikum verwechselt meistens ein solches Gemälde mit einer Illustration; es will Alles wiederfinden, was es im Gedicht gefunden hat und wird wohl sehr unwillig, wenn dies nicht der Fall ist. Statt sich nun an die Unkenntniss Anderer nicht zu kehren und ihnen im Gegentheil das bessere Wissen zu zeigen und sie zu belehren, wagt der Künstler häufig nicht, gegen den Strom zu schwimmen, sondern treibt mit ihm hinunter, während sein Weg hinaufginge. Wo er in dieser Weise nicht gegen den Strom schwimmen kann, soll er nicht in denselben springen, um von seinen wahren Zielen nicht abgetrieben zu werden. Es geht hier dem Maler noch schlimmer als dem Musiker, welcher einen Text componirt. Diesem vermag man doch nicht in der Art zu folgen, weil Text und Musik, Gedanke und Klang niemals ganz genau zu vergleichen sind; dann gehen auch beide Künste in gleicher Weise im Nacheinander der Zeit vor sich. Aber schon der Musiker wählt nicht das ineinandergekettete Gedankengedicht; er kann z. B. das Sonett selten, ein gutes Sonett eigentlich gar nicht gebrauchen, sondern er nimmt am liebsten dasjenige Lied, was gleichsam nur in Absätzen spricht und die einzelnen Gedankenstufen auslässt. Der Künstler bedarf der Freiheit; bindet ihn eine Nebenkunst, sie mag so schön sein, wie sie will, so kann er kein Kunstwerk schaffen. Es erklärt sich ganz in gleicher Weise, warum eine alte, einfache, zusammenhangslos erscheinende Chronik oder eine noch unbehülfliche Novelle meistens ein besseres Stoffbuch für den Dramatiker ist, als die getreueste, ausführlichste Geschichtsschreibung oder ein vielbändiger Roman. So ist z. B. nicht blos wegen der Fülle



Fig. 42. Die Erschaffung des Menschen. Von Michelangelo.



des Stoffs die Bibel ein so unerschöpflicher Quell für Maler, Dichter und Musiker, sondern auch wegen der Kürze und Einfachheit ihrer Erzählung, die nur die nöthigsten Züge giebt. Man vergleiche die Kreuzigung und Bestattung im Ev. Johannes mit dem Tode und der Bestattung des Patroklos im Homer. Dort ist einfach ein Hergang erzählt, vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet grossartig in seiner Einfachheit. Uns selber bleibt Alles überlassen; so tief unsere Gefühle sind, so tief können wir uns hineinversenken. Wenn die Saite des Herzens anklingt, so geben wir stets unser Bestes zu dem, was das Evangelium erzählt. Daher ist die tiefste, umfassendste Wirkung dafür bleibend; es ist Jedem verständlich, Jedem genügend; es ist unerschöpflich schrankenlos, weil es keine Schranke im Einzelnen giebt. Hierin arbeiten wir stets mit unserm Besten; Homer giebt uns sein Bestes, wenn er den Tod und die Bestattung des Helden erzählt. Er bestimmt Alles genau und lässt uns auch im Einzelnen wenig Wahl, wie wir es auffassen wollen. Diese seine durchgearbeitete Schönheit ist wunderbar, aber weil sie Zug für Zug so wunderbar durchgearbeitet ist, bietet sie in dieser Form für andere Künstler keinen so bequemen Vorwurf. Der Maler wird dadurch nicht unterstützt, wie manche meinen, sondern gebunden. Nur durch eine Entschlossenheit, wie sie den meisten alten Künstlern durch die richtige Schule zu Theil ward, wird er im Stande sein, selbständig ein schönes Kunstwerk aus solchen Dichtungen herauszugestalten.

Was die Wahl des Stoffes in der Malerei anbetrifft, so werden wir die verschiedenen Arten später betrachten. Es gilt hier erst einen allgemeinen Blick darauf, sowie auf die Composition, auf die künstlerisch anordnende Thätigkeit des Malers zu werfen. Wir können hier füglich die Worte des Aristoteles aus der Poetik anwenden und damit beginnen: „Es muss also, wie in den übrigen nachahmenden Künsten die einzelne Darstellung Darstellung eines Gegenstandes ist, ebenso auch die Fabel, da sie Darstellung einer Handlung ist, nur eine und diese ganz darstellen, und die Thatsachen, welche Theile derselben sind, müssen auf eine solche Art verbunden sein, dass, wenn ein Theil versetzt oder weggelassen, das Ganze auseinandergerissen und zerrüttet wird. Denn was dasein oder auch nicht dasein kann, ohne etwas in der Handlung bemerkbar zu machen, ist gar kein Theil des Ganzen.“ Diese Worte kann Jeder leicht auf die Malerei anwenden. Der Maler mag nur das neunte und die folgenden Capitel der Poetik weiter lesen, um sich im Einzelnen die Nutzanwendungen daraus zu ziehen. Ich will hier noch einen einzelnen Satz für die Wahl des Stoffes herausgreifen; „Von den einfachen Fabeln oder Handlungen aber sind die episodenreichen die schlechtesten. Ich nenne nämlich episodenreich eine Fabel, in welcher es weder die Wahrscheinlichkeit noch die Nothwendigkeit fordert, dass die Auftritte so und nicht anders aufeinander folgen.“ Der Maler, der

diese Lehre vor Augen hat, wird sicherlich nicht seine Gemälde überladen durch unnütze Einflickungen und Nebenscenen, die eher ein Werk verwirren, als sie die gewöhnliche Absicht des Künstlers erfüllen, sein Werk reich erscheinen zu machen. Ueber die Nothwendigkeit, alle in sich geschlossenen malerischen Erscheinungen auch als selbständige Gemälde zu behandeln und somit sie auch durch Rahmen und dergl. selbständig hinzustellen, habe ich schon gesprochen. Die einzelnen Werke können sich dann allerdings ergänzend aneinanderreihen. Dass der Künstler aber zur Darstellung seiner einheitlichen Idee nicht daran gebunden ist, wie dieselbe sich nun etwa in der Wirklichkeit zugetragen hat, braucht nach dem Gesagten nicht näher auseinandergesetzt zu werden. Er hat nur zu fragen, ob sie sich so zugetragen haben kann; je mehr seine Darstellung zu der Wirklichkeit stimmt, desto besser; je weniger sie stimmt, desto weniger darf er uns täuschen wollen, desto mehr muss die rein künstlerische Behandlung vorwiegen und uns darüber belehren, dass wir ein freigeschaffenes Kunstwerk vor uns haben. Die ideale Behandlung wird dann verlangt anstatt der realistischen, die sich genau an das Gegebene hält und in der getreuen Nachbildung einen Werth setzt, den sie der strengeren Schönheit nicht glaubt opfern zu dürfen. Schon daraus ist zu ersehen, dass nicht Eins sich für Alles schickt. Widernatürliches ist niemals gestattet. Wie durch unsern Blick Alles, was wir sehen, seinen Zusammenhang erhält, so hat der Künstler durch das Durchdringen der Idee durch alle Einzelheiten seines Werkes demselben eine geistige Einheit zu geben. Fehlt sie, so fällt das Ganze in Stückwerk auseinander, wie richtig auch die äusseren einheitlichen Formen beobachtet sein mögen.

Wenn der Maler zur Darstellung seines Bildes schreitet, so gilt es vor allem den Stoff zu ordnen. Wir begegnen hier wieder unseren bekannten Gesetzen. Vor allen Dingen macht der Künstler, instinctiv oder bewusst, eine Vielheit übersichtlich, indem er sie in wenige Gruppen zusammenzieht, von denen jede wiederum in sich schön geordnet ist. Er stellt also z. B. nicht dreizehn Personen gleichmässig nebeneinander, sondern wendet auf sie eine dreitheilige Ordnung an. Betrachten wir das Abendmahl des Lionardo da Vinci (Fig. 43). Der Künstler giebt eine Dreitheilung. Christus ist zwischen die beiden Gruppen zu seiner Seite gestellt, von denen jede aus sechs Personen besteht. Durch die Stellung in der Mitte, dann durch die Haltung seiner Arme und Hände verbindet er dieselben auch in den Formen, ganz abgesehen von dem Ausdrucke der Gesichter und den Gesticulationen der Jünger, die alle auf ihn hinweisen. Die Lichtfülle durch die geöffnete Thür verstärkt seine Bedeutung; denn Licht und Farbe muss hier der Hoheit des Ausdrucks des Einzelnen zu Hülfe kommen. Aber Lionardo war damit nicht zufrieden, dass er durch diese Dreitheilung das Ganze übersichtlich gemacht, den Mittelpunkt hervorgehoben und durch die

Gestalt Christi die anderen Gruppen einheitlich zusammengefassst hatte. Er hat die sechs Gestalten jeder Seite wieder in zwei Gruppen zu dreien zerfallen lassen, so das wir eine Fünftheilung vor uns haben. Dabei hat er sich wohl gehütet, die Gestalt des Judas übermässig hervorzuheben, wie wir es wohl bei anderen Meistern sehen, die denselben durch Hässlichkeit, verstörten, bösen Gesichtsausdruck gleich kenntlich machen. Judas wird im letzten Falle leicht zu einer Art Gegengewicht gegen Christus gemacht, gleichsam zu einem bösen Princip, das in

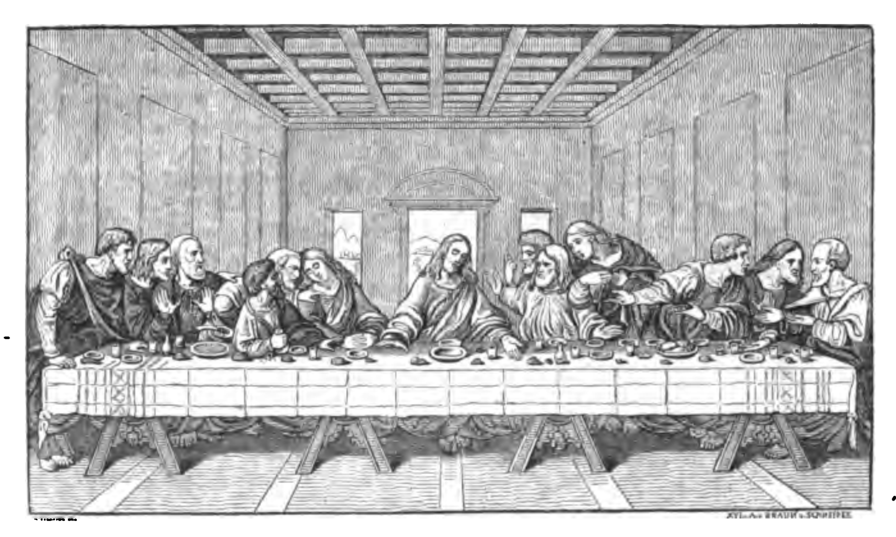


Fig. 43. Das Abendmahl. Von Lionardo da Vinci.

seiner Art mit dem guten Principe einen Kampf versuchen könnte, während er diesem durchaus untergeordnet dargestellt werden muss. Die Jünger wissen nicht, wer unter ihnen Christus verrathen wird, und so hat Lionardo Recht, wenn er es nicht besser weiss und Judas nicht so deutlich zum Verräther stempelt, dass der Zuschauer auf den ersten Blick ausruft: der muss es sein. Durch den krampfhaft umschlossenen Geldbeutel, dann durch das düstere, harte, geizige Gesicht ist er genugsam characterisirt. — Auf den Rhythmus der Linien der einzelnen Gruppen dieser herrlichen Composition brauche ich nur hinzuweisen.

Was die Darstellung einer einzelnen Person anbelangt, so gelten dafür die schon früher aufgestellten Anforderungen, die den Rhythmus der Linien betreffen. Die Malerei hat es bei der Composition der Zweiheit leichter als die Plastik, indem sie mit der ganzen Kraft der Farbe wirken und dadurch leicht verstärken kann, was sonst vielleicht

schwächlich erscheinen würde; auch durch den seelischen Ausdruck, dessen Meisterin sie ist, wirkt sie in einer Weise, die einen blossen Grössen- oder Massenunterschied ganz aufheben kann. Der Künstler weiss auch der Zweiheit, um diese eine Weise zu erwähnen, durch eine Pyramidalbildung einen trefflichen Zusammenhang zu geben, wobei er bald die Linien wirklich zusammenlaufen lässt, bald dieselben durch den Zuschauer ergänzen lässt, wie z. B. auf dem Bilde Rafaels, welches die Heimsuchung Mariae darstellt. Gern strebt auch der Maler trotz seiner Fähigkeit, sich leicht in der Zweiheit zu bewegen, nach einer



Fig. 44. Die Erschaffung des Weibes von Michelangelo.

Dreiheit. Darum ist auch der Johannesknabe dem Künstler so willkommen, weil er dann den Christusknaben freier von der Mutter lösen kann, da er in jenem ein malerisches Gegengewicht hat. Bei der Madonna (Fig. 41) bildet Johannes gleichsam mit Christus zusammen das Gegengewicht gegen die Mutter. Es ward schon früher erwähnt, dass Mutter und Kind ein künstlerisches Gleichgewicht gegen den Mann geben. Bei der Gruppenbildung aus drei Figuren kann nun der Künstler in sehr verschiedener Weise zu Werke gehen. Es ist nicht nöthig, dass er die Mitte stets den beherrschenden Theil sein lässt. Betrachten wir z. B. die Erschaffung des Weibes nach Michelangelo (Fig. 44).



Fig. 45. Die Anbetung der Weisen. Von Paolo Veronese.



Wir sehen hier drei Figuren in der Zweitheilung. Gott bildet die eine Seite. Alle Linien führen zu ihm hin. Sein Haupt beherrscht das Ganze. In der mächtigen steilen Linie des Mantels schliesst hier die Figur ab, zu welcher die Wellenlinien des Haupthaares und der Schulter hinübervermitteln. Adams Unterkörper giebt die Linien der Basis; aber von der Wölbung der Brust an geht über den leise zurückgedrückten Kopf und Evas Rücken und Haupt die Linie zur Hand und darüber zum Haupte Gottes. Die Arme der Eva nehmen diese Linie ebenfalls auf, sie wesentlich verstärkend. Die Macht des in weitem Mantel dastehenden Gottes ist so grandios, dass die gewaltigen Gestalten Adam's und Eva's zusammen sich harmonisch ihr unterordnen Welch ein Geist, welche Macht in dem Bilde, und welches Liniengefühl, welch ein künstlerisches Können! Im Allgemeinen wirkt der strenge Stil gern durch eine ziemlich genaue Symmetrie, indem er gleichsam architectonisch seine Figuren oder Gruppen zusammenstellt. Je mehr der Maler die Hauptbedeutung in das Colorit setzt, desto mehr pflegt er sich von dieser strengeren Ordnung zu dispensiren. Er hat doch die Macht durch die Farbe zu zeigen, worauf der Hauptausdruck liegt. Ganz die Liniencomposition zu vernachlässigen und Alles in die Farbe zu setzen, führt leicht auf die früher schon angeführten Abwege. Die Formen müssen uns stützen. Als ein Muster der Verschmelzung könnten wir hier Paul Veronese's Anbetung der Weisen anführen (Fig. 45). Hier läuft von dem Jagdhunde an über die Pagen und den König die sacht ansteigende Linie zum Christuskinde. Von oben rechts führen die Linien, wenn auch weniger deutlich ausgeprägt, ebenfalls zum Gesicht der Maria und zum Kinde hinunter. Links ist in Joseph und dem Hirten eine Verstärkung der Mariengruppe. Obgleich hier die künstlerische Mittellinie durch den knieenden König geht, nicht durch die Mitte des Bildes, hat Paolo durch die Lieblichkeit der Jungfrau und den Nachdruck des Lichtes, der Farben und der angeführten Linien es doch bewirkt, den anscheinend so weit aus der Mitte gerückten Schwerpunkt des Bildes in der Maria mit dem Kinde ganz deutlich festzustellen. Es kann kein Zweifel darüber herrschen, wo die Hauptidee des Gemäldes zu suchen ist. In dieser Weise ordnet der Maler nach der Breitentheilung oder Längenrichtung, wie man auch sagen könnte. Ein der Höhe nach niedriges Bild wird ihn natürlich zu sanfter ansteigenden oder sich absenkenden Linien führen, ein mehr hohes als breites Bild wird ihn steiler führende Linien wählen lassen. Oft wird er die umschliessende, zusammenfassende Pyramidalcomposition wählen, oft gleichsam die umgekehrte, die von den höheren Seiten auf die tiefere Hauptfigur führt, wie wir dies z. B. in der heiligen Familie des Dürerschen Holzschnittes sehen, wo die Linien schon von Dach und Bäumen abwärts zum Kinde laufen (Fig. 46). Uebrigens ist kaum nöthig, zu sagen, dass jede Composition sich in Gruppenbildung und linearem

Aufbau nach der strengsten künstlerischen Nothwendigkeit zu gestalten hat, dass darin kein willkürliches Spiel herrscht, sondern stets der Hauptgrund im Auge behalten sein muss, dass dadurch das Ganze geordnet, übersichtlich gemacht und nach seiner Bedeutung das Einzelne hervorgehoben wird. Mit einer Composition, die dies nicht thut, ist nichts gethan, so künstlich sie auch zusammengebaut sein mag.

Die Wirkung der Farbe, des Dunkels, des Lichts, des Lebendigen der schweren Massen gegen leichtere, aber ausgedehntere Körper wird man danach hinsichtlich der Composition leicht erkennen, namentlich wenn man an das über das Gegengewicht Gesagte sich erinnert. Auf einem Strandbilde z. B. darf ein hügelartiger oder berghoher Strand, zumal wenn er schwer, dunkel in der Farbe gehalten ist, nicht die Hälfte des Bildes einnehmen, wenn er nicht das Wasser überwiegen soll, wodurch das Bild unruhig würde. Sobald aber im Wasser, kräftig betont, ein Boot mit Menschen oder ein Schiff gemalt ist, fällt die Bedeutung derselben so schwer in's Gewicht, dass das Uebergewicht des Leblosen im Strande aufgehoben ist. Auf einem Bilde von Joseph Vernet sehen wir ein stürmisches Meer. Links ein mächtiger durchhöhlter Felsen, in dessen Höhlung Gestalten. Wo der Felsen in's Meer sich senkt, ist der künstlerische Mittelpunkt. Rechts davon ein ziemlich fernes, scheiterndes Schiff, ganz rechts die offene, stürmende See mit entfernteren Schiffen. Der Felsen mit den Gestalten darunter würde hier trotz des weiteren Meeres und der Wetterwolken die Linke zu sehr belasten, wenn nicht seine fortgesetzte Linie auf ein grosses Boot mit Menschen im mittleren Vordergrunde des Bildes stiesse. Dies, mit dem stürmischen Meere zusammen, hält der wuchtigen linken Seite des Gemäldes völlig das Gegengewicht. Dass die durch Dunkel oder durch Farbe betonten und effectvoll gemachten Objecte schwerer drücken als die ohne Effect des Lichtes oder der Farbe behandelten, lässt sich leicht bei aufmerksamer Beobachtung guter Gemälde finden, andererseits aber schwer ohne genaue Vorbilder durch Worte ausdrücken.

In ähnlicher Weise, aus denselben Gründen ordnet der Künstler die Tiefe seines Bildes, wo dieselbe in ihrer Fülle eine grössere Uebersicht wünschenswerth macht. Hier wird die Dreitheilung zum Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Die Hauptbedeutung kann der Maler je nach seinem Stoffe in die eine oder die andere Region verlegen. Man denke an Figuren mit Landschaft, wo die Figuren im Vordergrunde die Hauptbedeutung haben, wie z. B. an Giorgione's Bild Jacob und Rahel. Im Vordergrunde Jacob und Rahel, im Mittelgrunde Hirten mit Heerden, im Hintergrunde Landschaft. Auf dem Bilde von Schnorr, das den Einzug Friedrich Rothbarts in Mailand darstellt, sehen wir den Kaiser im Mittelgrunde; ebenso in der Composition, die das Zusammentreffen Friedrichs mit Pabst Alexander darstellt. Den Vordergrund nehmen dort Gruppen von deutschen Kriegern und Mailändern,

hier die reichgeschmückten Barken ein; Architectur bildet den Hintergrund. Eine über Ebenen sich aufthürmende Gebirgsreihe zeigt oft die Hauptbedeutung im Hintergrunde. Die Einheit des Ganzen muss natürlich stets aufs deutlichste hervortreten; sie soll durch solche Theilungen nur deutlicher gemacht und sicherer zusammengefasst werden; andererseits muss die Hauptidee klar hervortreten und darf nicht etwa der Mittelgrund, wenn er die Idee des Ganzen trägt, durch Vorder- oder Hintergrund gedrückt werden, wie dies z. B. in den angeführten Schnorr'schen Bildern zu sehr geschieht. Die Hauptregion, könnte man sagen, muss, wenn eine Dreitheilung beliebt worden, die beiden anderen aufwiegen. Auf den beiden Gemälden Schnorr's hat die Freudigkeit und Lust des Künstlers an der Gruppenbildung ihn verführt, den Vordergrund zu stark zu betonen und gleichsam das Verhältniss 3, 2, 1 zu wählen, wo wir das Verhältniss 2, 3, 1 sehen wollen. In den Fällen, wo dieser untergeordnet erscheint, soll er nur einleitend aufgefasst werden, so dass er erklärend auf die Hauptsache hinweist. Aehnlich ist bei einem Vordergrundsbilde der Mittelgrund erklärend; der Hintergrund giebt alsdann wohl die Stimmung, z. B. durch das Himmelslicht, die Färbung, die verschwimmende Ferne u. dergl. Die Proportionen, malerisch erfasst, können auch hier wieder in trefflicher Weise zur Geltung kommen. Man sieht, wie danach das anscheinend so willkürliche Kunstwerk des Malers sich nach Länge, Höhe und Tiefe gliedert. Es wird nach dem Gesagten leicht sein, an Gruppenbildern, wie Kaulbach's Zerstörung von Jerusalem, Thurm von Babel u. s. w., den Aufbau im Einzelnen zu verfolgen. Die Einheit der Idee muss aber stets herrschen und die Gruppen streng zusammenfassen. Dabei soll sich der Künstler hüten, diese Einheit nicht blos als Gedankeneinheit durch das Ganze walten zu lassen, sondern ihr soviel möglich einen concreten, sinnlichen Ausdruck geben in der Haupterscheinung des Bildes. Tritt wohl in Kaulbach's Jerusalem diese Einheit genug hervor? wird die Idee genugsam zusammengefasst? In seinem Reformationsbilde hat der Künstler durch die Gestalt Luther's die sämmtlichen der Neuzeit Bahn brechenden Geister geeint und somit den Grundgedanken auch in einer gipfelnden Erscheinung ausgedrückt. Mit einem Aneinanderreihen von gleichbedeutenden Figuren oder Gruppen ist es in einer grösseren Composition nicht gethan. Es entstehen dann nur verschiedene Gemälde innerhalb eines Rahmens.

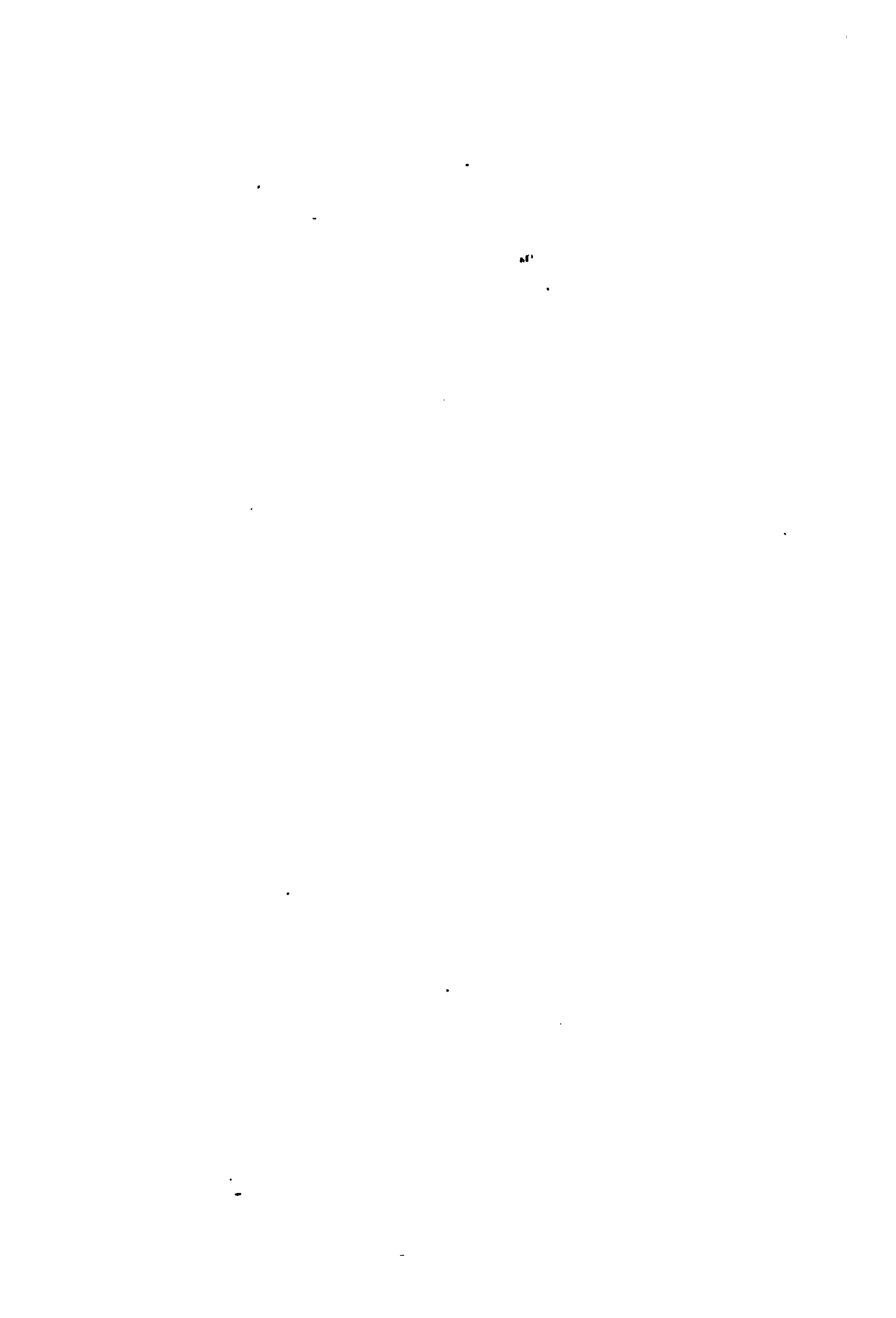
Der Maler schliesst sein Gemälde, das, wie überhaupt jedes Kunstwerk, durch Einheit, Ganzheit und innere Harmonie eine kleine Welt für sich sein soll, von der übrigen Welt durch irgend ein deutliches Zeichen ab; am meisten geschieht dies bekanntlich durch einen Rahmen. Dadurch wird es auch äusserlich zusammengehalten und wiederum abgegränzt und somit deutlich als etwas Selbständiges hingestellt.

Ueber das technische Verfahren nur wenige Bemerkungen: Der Maler bildet seine Werke auf Tafeln von Holz, von Stein, Kalk, Metall, Porcellan, Glas, Elfenbein, Leder, Leinwand, Papier und anderen Materialien. Das Verfahren ist dabei ein sehr verschiedenes. Bald deckt er den Grund mit den Farben und benutzt ihn nur als Halt für dieselben, wie z. B. bei der Oelmalerei; bald benutzt er den Grund des Materials der Fläche selbst, wie in der Aquarellmalerei, wo er das glänzende Weiss des Papiers durchscheinen lässt, die Farbe durchsichtig darüber legt. Die Aquarellmalerei vermag dadurch eine sehr grosse Wirkung in Bezug auf Leuchtkraft des Gemäldes hervorzubringen. Die Guachemalerei benutzt die Farben wie die Aquarellmalerei, nur dass sie dieselben undurchsichtig, deckend behandelt. Die Pastellmalerei gebraucht trockene, farbige Stifte, deren Striche sie sodann verreibt. Bei der Oelmalerei gehen die Farben vermittelst des verbindenden Oeles die leichtesten Verschmelzungen miteinander ein. Bei der vor der Oelmalerei allgemein üblichen Temperamalerei wurden die Farben durch Leimwasser, geschlagenes Eigelb, den Saft aus den zarten Sprossen des Feigenbaumes gebunden; es ward auf Holz und Leinwand gemalt, welches einen Gypsgrund bekommen hatte, dann auch auf trockner Mauer. Das Malen auf trocknem Grunde heisst im Gegensatze zu dem auf nassem Grunde (al fresco) auch Seccomalerei. Die Alten überzogen wohl ihre Malereien mit einer Wachsauflösung; sodann wurde durch nahgebrachte glühende Metallplatten (?) das Wachs in die Farben hineingeschmolzen, die dadurch einen hohen Glanz bekamen. Nach dem Einbrennen (ἐγκαίειν) wird diese Art Enkaustik genannt. Bei der Frescomalerei werden die Farben auf einen feinen, feuchten Mörtelgrund getragen, der mit den Farben zugleich trocknet, wodurch sie ihre Haltbarkeit bekommen. In neuerer Zeit findet die Stereochromie grosse Verbreitung für Wandgemälde. Auf troknen Grund werden die mit destillirtem Wasser gelösten Farben aufgetragen; sodann wird das Bild mit Wasserglas überspritzt und dadurch geschützt.

Jede Art hat ihre eigene Technik und ihren eignen Stil. So z. B. muss die Frescomalerei schnell malen; sie ist an die Nässe des Kalkes gebunden. Sobald dieser eingetrocknet ist, ehe der Maler ihn hat bemalen können, muss er wieder heruntergeschlagen und frisch aufgestrichen werden. Dadurch wird der Maler gezwungen, im Grossen und Ganzen zu arbeiten, einen breiten, kühnen Pinselstrich zu führen. Er wird sich also an die Hauptsachen halten und Nebensächliches bei Seite lassen oder vernachlässigen. Von der Architectur in eigentlichster Weise als Rahmen umschlossen, darf sie nicht in ihrem Stil aus dem Architectonischen herausfallen und ist dadurch in dem ganzen Aufbau des Bildes, in den Linien desselben an einen strengeren, jenem entsprechenden Stil gebunden. Darum sagte Michelangelo, dass die Frescomalerei die Malerei für Männer, die Oelmalerei aber eine Kunst für



Fig. 46. Die heilige Familie. Von Albrecht Dürer.



Weiber sei. Weil die Frescomalerei in der Farbengebung beschränkt ist, wird sie um so mehr auf die Bedeutung des Darzustellenden achten und auf die eigentliche Composition, auf Gruppirung, Linienführung, Rhythmus der Formen. Sie wird ähnlich wie das Relief sich so wenig wie möglich mit den unbedeutenderen, dann auch nicht mit den hauptsächlich durch die Farbe zu gebenden Dingen beschäftigen, also z. B. die Vegetation, wenn sie kann, zurückdrängen oder aus dem Spiel lassen. Menschliche Figuren zu bilden wird ihr hauptsächlichster Vorwurf sein; in ihnen wird sie mit der höchst möglichen Kraft zu wirken suchen, somit gern das Nackte zu Hülfe nehmen. Man sieht, wie weit der Stil des Frescogemäldes von dem des Oelbildes entfernt ist. Nur so kann man die Worte Michelangelo's begreifen (siehe Hermann Grimm: Michelangelo), die Francesco d'Ollanda von ihm gehört haben will, welche den allgemeinen malerischen Anforderungen entgegenlaufen, wenngleich sie nur auf Kirchenmalerei bezogen sind. „Die Niederländer," sagt Michelangelo, „suchen das Auge zu täuschen; sie stellen liebliche, angenehme Gegenstände dar, Heilige und Propheten, denen sich nichts Böses nachsagen lässt, Gewänder, Holzwerk, Landschaften mit Bäumen und Figuren, was als hübsch auffällt, in der Wahrheit aber nichts von der echten Kunst in sich hat, und wo es sich weder um die innere Symmetrie, um sorgfältige Auswahl und wahre Grösse handelt. Kurz, eine Malerei ist es ohne Inhalt und Kraft. Aber ich will nicht sagen, dass man schlechter male als anderswo. Was ich an der niederländischen Malerei zu tadeln habe, ist, dass man auf Einem Gemälde eine Menge Dinge zusammenbringt, von denen ein einziges wichtig genug wäre, um ein ganzes Bild auszufüllen. So aber kann keines in genügender Art vollendet werden." Aus diesen Worten des grossen Meisters spricht der Plastiker, der die Dinge aus dem Zusammenhange löst und der Frescomaler, der ähnlich wie die Reliefbildnerei seine Werke zu behandeln hat und gleichsam seine Gestalten aus farbigem Kalk auf die Mauern heftet. Im Allgemeinen ist seine Ansicht von der Malerei zu bekämpfen, indem das, was er verwirft, die Zuthaten, der Hintergrund der Landschaft, das Zusammenbringen von Vielerlei gerade ein wesentlicher Zug des Malerischen ist, der sie der Plastik gegenüber frei macht und, anstatt eines einzelnen Objectes, einen Weltabschnitt schön zu behandeln befähigt. Nur für das Frescobild hat er Recht, nicht aber für die Oelmalerei und andere Arten. Unter den verschiedenen Arten der Malerei hat natürlich jede ihren eignen, aus Technik, Material u. s. w. sich ergebenden Stil. So wenig z. B. die Technik des Orgelspieles anwendbar ist auf Klavierspiel, so wenig die des Fresco für Oelgemälde. Im Allgemeinen sind wir in Deutschland jetzt so wenig an Frescomalerei gewöhnt, dass meistens bei deren Anblick der Beschauer Enttäuschung fühlt und ihre Art armselig zu nennen geneigt ist, weil er die aus der Oelmalerei entlehnten

Anforderungen der Farbentiefe und der sorgfältigen Ausführung des Einzelnen durchaus nicht erfüllt sieht, das aber, worin die Frescomalerei sich auszeichnet, Grösse, Kühnheit, dann die Trefflichkeit der Composition selten zu würdigen versteht. Frescobilder verlangen, wie die Plastik, ein längeres Vertrautsein, um zu gefallen und dem Beschauer ganz aufzugehen. Sie sind nach der einen Seite hin die Marken dieser Kunst, auf der andern liegt die Miniaturmalerei mit ihren kleinen und winzigen Gestalten und ihrer minutiösen Ausführung. Wo die Frescomalerei wenig angewandt ist, werden wir häufig oder gewöhnlich ein Drängen des Malerischen zum Zierlichen und Kleinlichen finden; sie schützt dagegen. Michelangelo war in seiner Art ein Heros; so haben wir die Frescomalerei, die ihm als männlich gefiel, heldenhaft zu nennen; ihm war seine Peterskirche erhaben; in seinen Gemälden gab er gleichsam nur sich selbst, ohne sich so unendlich über sich zu steigern, für uns darum nicht minder erhaben, wenn er es auch nur männlich taufen mochte. Deswegen haben wir seine Bezeichnungen um einen Grad tiefer zu setzen, weil sein Maass zu hoch ist, und wir nennen die gute Oelmalerei, die sich nicht in's Kleinliche verliert, die männliche Kunst; nur die in ihrer Genauigkeit peinlicheren Arten, welche als das Höchste Zierlichkeit, Feinheit des Details und Glätte erstreben und den kräftigen Ausdruck darüber opfern, könnten weibliche Künste heissen.

Man ersieht aus dem Gesagten, wie sehr wir, wenn wir von „malerisch" sprechen, gewöhnt sind, an die mehr in der Farbe ihre Hauptwirkung suchenden Arten zu denken, z. B. an die Oelmalerei. Wir brauchen auf diese, als die bekannteste, nicht näher einzugehen. Ihre Fähigkeit, alle Farbenschwierigkeiten zu besiegen, die feinsten Verschmelzungen einzugehen, die leisesten Nüancen auszudrücken, ist schon hervorgehoben; ebenso steht ihr jede Tiefe der Farbe, jede Kraft derselben zu Gebote; nur an Leuchtkraft steht sie den Arten nach, welche einen glänzend hellen Hintergrund durchschimmern lassen können. Dass keine Farbe ein eigentlich blendendes Licht wiedergeben kann, ist kaum zu bemerken. Die Sonne selbst lässt sich nicht malen, ebenso kein electrisches Licht u. dgl.

In Kürze wollen wir den so viel gebrauchten Ausdruck „malerisch" zu bestimmen suchen. Die Malerei will auf der Fläche Körper geben. Dazu bedarf sie, wie wir sahen, des Wechsels von Licht und Schatten, des Wechsels in der Körperform. Man kann sagen, dass Wechsel ganz allgemein die Grundbedingung des Malerischen ist. Alles Einförmige, Gleichförmige, keinen Schatten Zeigende ist ihr zuwider. Eine glatte, neu und gleichmässig bemalte Mauer ist ihr für die Nachbildung verhasst; das alte, zerfallene Gemäuer voller Lücken, hie und da mit herabgefallenem Bewurf und Gras, von Moos bewachsen, ist ihre Freude. Ein glattansitzender Frack und ein durch Strippen glatt-

gezogenes Beinkleid macht ihr so zu sagen übel; sie giebt hundert geschniegelte, glattschauende und glattlächelnde Dandys für einen lumpigen, hohläugigen, struppigen Bettler. Sie verträgt keine grossen, einförmigen Flächen; Zerklüftung, Rissigkeit bis zu den Runzeln des Antlitzes hinab sind ihr lieb. Wir können einen guten Einblick gewinnen, wenn wir die Nachbildung des Nackten in Betracht ziehen. Warum bildet durchschnittlich der Maler nicht so gern das Nackte des Menschen, wie der Bildhauer? Er gebraucht nicht die Gewänder zum Stützen, wie wir dort gesehen haben; er könnte ja beliebig seine Stoffe so wählen, dass er in der schönen Nacktheit zu schwelgen vermöchte. Statt dessen sehen wir ihn wohl gern nackte Körpertheile neben der Gewandung anbringen, aber mit wenigen Ausnahmen die volle Nacktheit scheuen, sie wenigstens nicht als Hauptsache behandeln. Die grossen Maler des Nackten sind zu zählen — ein Michelangelo, Correggio, Tizian, Rubens und wenige Andere. Michelangelo bildet seine Menschen, seine Heiligen nackt, Correggio, legt seine entkleidete Antiope, Tizian seine sogenannten Venusbilder ohne Gewandung vor unsere bewundernden Blicke; auch Rubens scheint oft im Nackten zu schwelgen. Haben andere Maler etwa aus sogenannter Sittlichkeit und Schamgefühl das nicht gethan? Sie hätten wenig Grund zur Scham gehabt, wenn ein Michelangelo sich nicht schämte. Der Grund ist einfach, dass die Wenigsten ohne scharfe Lichtcontraste das Nackte der grösseren Parthien, z. B. des Rückens, des Schenkels zu malen verstehen, weil sie bei einer gleichmässigen Beleuchtung das leise Licht- und Schattenspiel nicht festhalten können wegen Mangels an Kenntniss der Formen. Sie bringen einen Wirrwarr von Licht und Schatten, keine richtige Körperlichkeit heraus; man muss genau die Muskeln kennen, um mit dem Auge so fest jede Erhöhung und Vertiefung zu fühlen, dass man auch die leiseren Andeutungen festhalten und wiedergeben kann. Ein Tizian und Correggio zeigen einen tausendfältigen feinen Wechsel in der Behandlung des Fleisches, den richtigen Wechsel; sie brauchen keine starke Nachhilfe durch ein stark einfallendes, schattendes Licht; sie malen da Körper, bilden da die plastischen Formen heraus, wo Andere nur einen flachen Rücken einen flachen Schenkel bilden könnten, wenn sie nicht durch Beleuchtung, die starke Schatten und helle Lichter zeigt oder durch ein Uebermaass in der Behandlung der Musculatur sich hülfen. Aus diesem Grunde sehen wir das Nackte, wo es in grösseren freien Parthien gebildet ist, häufig so behandelt, als ob der Maler eine Anatomie geben wolle; aus diesem Grunde wählt er lieber die verschrumpfteren oder die athletischen Formen, als eine sanfte, leichtschwellende Schönheit der Glieder. Auch ein Rubens machte es sich darin bekanntlich gern bequem. Es fehlt am Können, nicht am guten Willen, wenn die menschliche Schönheit des Nackten nicht öfter gebildet wird; für die Meisten ist sie unmalerisch, weil sie

nicht genug Wechsel darin sehen oder, wenn sie ihn auch sehen, nicht die tiefere Kenntniss besitzen, welche dazu gehört, ihn wieder zu geben. Obwohl das Gesicht durch seine Formation dem Maler unendlich viel bequemer ist, indem Nase, Augenrand, Schnitt der Lippen u. s. w. ihm den verlangten Wechsel in Form und Licht gewähren, sehen wir darum den Maler doch am liebsten es in eine Stellung bringen, bei welcher ihn der Schatten unterstützt; er nimmt es nicht gern voll oder ganz Profil. Ein Portrait, wie es Hans Holbein der Jüngere zu malen verstanden hat, ohne die genannten pittoresken Effecte, im vollen Lichte, z. B. sein Erasmus, ist wohl den meisten Portraitmalern geradezu unmöglich. Aber selbst die Beleuchtung hebt nicht so sehr über die Schwierigkeit, als dass der Maler nicht den harten, schroffen, verwitterten, runzligen Köpfen für gewöhnlich einen Vorzug vor den glattstirnigen, glattwangigen geben sollte, weswegen er auch einen Schatten werfenden Hut, eine Binde um den Kopf, überstehendes, einrahmendes langes Haar, Bart u. dgl. so gern benutzt. Der Maler gebraucht Contraste, um wirken zu können, Contraste in Licht und Schatten, in den Formen, in den Farben; aber solche Contraste müssen es sein, die er in eine höhere Harmonie bringen kann. Danach kann man erkennen, warum er eine frühlingsgrüne Landschaft weniger gebrauchen kann, als die herbstliche mit ihrem bunten Laube, warum er eine Ruine lieber hat, als ein blankes Palais, warum er keine glatten Kleider, sondern Falten werfende haben will, warum ein Bettler malerischer zu sein pflegt, als ein Stutzer, ein Soldat des dreissigjährigen Krieges oder ein verwetterter Marodeur oder ein Räuber malerischer, als der bestgeschniegelte Gardesoldat. Das Schwerste für die Malerei ist aber darum auch die einfache Schönheit. Viele werden sich bei Rafaels Madonnen über die Einfachheit derselben wundern, wie sie z. B. so gleichmässig beleuchtet, ohne alle Effecte von Licht und Schatten dasitzen, ohne zu wissen, dass dies das Schwerste ist, wogegen eine rechte Effectmalerei voll auffallender, gleich beim ersten Blick in die Augen stechender Contraste eine Spielerei zu nennen. Nicht im schroffen Wechsel von Licht und Schatten liegt Rembrandts Kunst, sondern darin, wie er Licht und Schatten in einander hinüberschmelzen und verschwimmen lässt. Um so mehr die Malerei zu den Contrasten drängt, um so mehr hat sich der Künstler zu hüten, dass er sich nicht blindlings fortreissen lässt, sondern Maass hält, und sich vor der Effecthascherei hütet, von vielen Klippen, die in seinem Fahrwasser liegen, nicht die kleinste und ungefährlichste. Die Strömung führt direct an ihr hin, immer in Wirbeln gegen sie drängend; der Künstler soll sich wohl hüten und soll wachen und gut steuern, dass er nicht aus seinem richtigen Fahrwasser komme. Schon Mancher meinte in tieferes Wasser zu gelangen, lenkte gegen die Klippen und kam in's Seichte und sass auf. Viele und stolze Schiffe sind da zu Grunde gegangen.

Die Malerei hat die ganze Erscheinungswelt für die Kunst geöffnet. Wir sahen, wie der Plastiker auf die reine Schönheit, auf das Ideal hingewiesen ist. Der Maler ist in seiner Art fast so frei wie der Dichter. Nur das Absolut-Hässliche, Böse, Verzerrte, das Hässlich-Furchtbare in allen seinen Schrecken ist ihm nicht erlaubt; da fehlt ihm die Macht, dasselbe aufzulösen. Ekel darf er uns nicht erregen und widriges Grausen soll er nicht erwecken. Wohl aber darf er das Furchtbare anwenden, wenn er den Ekel vermeidet. Das Schreckliche, Ungeheure, Tragische, Erhabene, Schöne, Liebliche, Kleinliche, dann, namentlich unter komischen Gesichtspunkten, das ganze Gebiet des Alltäglichen und Niedern — in Allem kann er frei schalten und walten und vom Furchtbarsten und Schaurigsten bis zum Neckischsten unsere Empfindungen führen. Der Maler lässt die Verdammten zur Hölle sausen und darin knirschen; die Gräber thun sich auf vor ihm und zeigen die Todten; er schildert Schmerz, Marter, Tod, Verzweiflung — aber die angegebene Gränze muss eingehalten sein. Schindereien, wie die Marter des h. Bartholomäus von Ribera, Gestalten, welche Ekel erzeugen und in fauliger Verwesung starren, die übertriebenen Marterrohheiten und ihre wahnsinnigen Brutalitäten sowie das Wahnsinnige als solches im Allgemeinen, die ganze Verzuckung und Verzerrung der Empfindungen und des Lebens, das ist so wenig sein Reich, als es überhaupt in die Kunst gehört. Es ist schon ein wahrer Jammer, dass die Märtyrergeschichten eine solche Unzahl von Gemälden haben entstehen lassen, bei denen das Grausige des Gegenstandes die Darstellung überwiegt, bei denen wir weder einen tragischen, noch traurigen Eindruck, sondern nur einen entsetzlichen bekommen. Und obendrein all die Tröpfe mit Seelen, die Freude daran gehabt zu haben scheinen und gleichsam ihre Henkerlust unter solchen Vorwürfen austoben konnten! die ihre Ungeschicklichkeit und Poesielosigkeit hinter diesen Schaffotlarven und Fetzen verstecken.

Was die Darstellung des Niedern betrifft, so verweise ich auf das im allgemeinen Theil Gesagte, sowie auf das Capitel vom Komischen. Bei der Betrachtung der Genremalerei werden wir Gelegenheit haben, noch einige Einzelheiten in's Auge zu fassen. Im Uebrigen haben die allgemeinen Bestimmungen über die Empfindungen auch in der Malerei vollständige Geltung.

II. Die malerische Darstellung der unbeseelten Natur, des Thierischen und Menschlichen.

Man macht eine Menge Eintheilungen in der Malerei. Man unterscheidet Blumen- und Fruchtstücke, das sogenannte Stillleben, Archi-

tecturmalerei, Landschaft, historische Landschaft, Thier-, Genre-, Portrait-, Historienmalerei u. s. w. Jede Art wird wohl noch in verschiedene Unterabtheilungen geschieden. Im Allgemeinen kann man sie alle auf die Theilung nach dem Unbeseelten und Beseelten zurückführen, soweit deren Erscheinungen überhaupt in das Bereich der Malerei fallen. Entweder die unbeseelte Natur oder die beseelte Natur oder beide mit einander verbunden geben den Stoff her. Da kann nun der Maler ergreifen, was durch Form oder Farbe oder durch Form und Farbe sich zur Darstellung eignet; dem Unbedeutenden kann er durch Licht und Schatten oder durch die Farbengebung Bedeutung oder doch Interesse verleihen, denn er nimmt nicht blos die Dinge, wie sie sind, sondern wie sie scheinen, und da wiesen wir schon darauf hin, wie interessant oder wohlgefällig uns unter besonderen Umständen, hauptsächlich durch die Beleuchtung, durch die Stimmung, die darüber verbreitet wird, auch das Gewöhnlichste, ja wohl gar das unter weniger günstigen Umständen Hässliche erscheinen kann. Am westlichen Himmel lagern bleigraue Wolkenmassen, dort am Horizonte einförmige schmale, nebelige Schichten. Alles ist kalt, einfarbig. Aber die Sonne geht unter; der Nebel erglüht und nun lodert es auf in den Wolken; die Feuerstreifen ihrer Ränder breiten sich aus und das Grau und Grauviolett wird Gluth; war es kühl und grau zuvor in unserer Seele, so glüht es nun auch darin auf so still, so gross, so glücklich und doch wehmüthig-sehnend; in Lichtempfindungen ein stummes, höchstes Jauchzen. Aber die Sonne sinkt hinab und grau und fahl wird, was geglüht hat in Purpur und Goldglanz.... Des Malers Seele aber ist für sein Werk, was die Sonne für die Erde. Er giebt das Licht, giebt den frischen, klaren Glanz, die heisse Schwüle, den Nebelblick, Sonnenaufgangs Aufglühn, Sonnenuntergangs Verschwimmen, Dämmerung und Nacht. Er lässt die Sonne klar scheinen, oder er breitet Waldesdickicht davor, dass die Strahlen nur wie verstohlen grüngoldig hindurch fliessen, oder er führt uns in das dämmernde Gemach, wo er die Helle hinaussperrt und nur einen Strahl hineinlässt, gerade hinein über die Wiege des Kindes, neben welchem die Mutter sitzt, während der Vater im Lichten der Dämmerung am Fenster arbeitet; oder Sonne und Himmel verhüllt schaurige Finsterniss, nur um das Haupt eines Gekreuzigten ist der Himmel wie in die Unendlichkeit hinein zerrissen und daraus strömt düstere Gluth um den an's Kreuz Geschlagenen und überglänzt die Missethäter an seiner Seite. Mit der Farbe thut der Maler diese Wunderdinge, mit ihr zaubert er, durch sie führt er uns, wohin er will, stimmt er uns nach seinem Belieben, wenn unsere Empfindungen eindrucksfähig sind. Fest hält er uns durch die Form. Darum soll die schöne Form, wie gesagt wurde, der Stamm sein, soll sie das feste Gerüste geben, um welches sich die Empfindung schlingt. Der Maler nimmt sein Object, wie es am schönsten erscheint, oder er macht die schönste Erscheinung. Und da es in der

Zusammenstellung mit anderen Dingen und unter eigenthümlichen Auffassungen, seelischen und lichtartigen, kaum ein Ding giebt, was nicht hohen Reiz hat und in seiner Art schön erscheinen könnte, so sieht man, wie unbegränzt sein Reich ist.

In allen Fällen kann der Maler entweder die Objecte mehr in der Weise der Plastik behandeln, indem er die ihnen eigenthümliche Schönheit im Auge hat, von dem Seinigen aber nichts durch eigenthümliche Stimmung und Auffassung und Zusammenstellung hinzu thut, oder er kann hauptsächlich durch die Stimmung, welche er verleiht, wirken. Eine völlige Objectivität ohne alle Subjectivität des Künstlers ist natürlich nicht möglich, eine völlige Subjectivität ohne objective Wahrheit ebensowenig, wenn ein schönes Kunstwerk entstehen soll. Wir haben gesehen, wie in Farbe und Beleuchtung der Subjectivität der grösste Spielraum gelassen ist. Nun kann man wahrnehmen, dass der von schönen Formen umgebene Künstler zur plastischeren, der nicht so begünstigte zu der eigentlich sogenannten malerischen Behandlung hingeführt wird. In Rom und Florenz ist nicht umsonst die Zeichnung, die Form, in Holland die Farbe vorherrschend gepflegt worden, während wir z. B. in Venedig eine Vereinigung von Form und Farbe finden. Der Künstler, welcher an Gebirgs- oder sonstigen Massenlinien, an so schönen Formen, wie sie die römische Campagna zeigt, seine Blicke übt, bekommt einen ganz anderen Formensinn, als wer in einer flachen, durch Waldung weichen Landschaft lebt. Es macht einen Unterschied, ob ein Münchner Künstler südwärts auf die Berglinien schaut, oder ob er nordwärts in Haide und Moor wandert und hinausschaut und sich nur an der Farbengluth darüber und den seelischen Stimmungen des Einsamen, Melancholischen vollsaugt. Wer keine Formen sieht, wie sie Berg, Fels, Schlucht bildet, wie z. B. der Niederländer, dessen Blick gewinnt nicht die Formenfreude; er bekommt keinen Formensinn wie der Römer; der Aufbau, der Zug der Linien, das mehr plastische Element ist nicht seine Sache. Sein Künstlerauge aber, in freier Gegend stets den weiten Himmelshorizont umfassend, stets Luft, Wolken, Nebel, Dünste — die Beleber der flachen eintönigen Gegend — beobachtend, bekommt ein Farbenverständniss, eine Feinheit für die leisesten Abstufungen und Mischungen des Lichts und der Farben, dass er darin den Formgebildeten soweit übertrifft, wie dieser ihn an Formensinn. Formbilder und damit grossartige Composition, schöne Linienführung, kräftige aber weniger verschmolzene, härter abgetönte Farbengebung auf der einen Seite, auf der anderen verschwimmende Formen, kein Auge für Linien, für den Knochenbau so zu sagen, dahingegen Farbenverständniss, unübertreffliche Verbindung derselben, kurz dort zuhöchst eine Zeichnung Michelangelos und Rafaels, hier das Colorit Rembrandts und Ruysdaels. Es ergiebt sich von selbst daraus, warum gute Seemaler treffliche Coloristen sind. Nehmen wir zwischen einen Michelangelo und

Rembrandt einen Tizian, so möchte man sich leicht getrauen, dessen schöne Verbindung von Form und Farbe zu erklären. Mit dem Formensinn kam der Jüngling aus seinen Südalpen von Cadore hinabgeschritten nach Venedig. Mitten im Meer, in der nächsten Umgebung keine irgend den Blick fesselnde Form, ist der Blick in Venedig auf die Pracht der Farben des Himmels und des blauen adriatischen Meeres hingewiesen. Und welch eine Pracht! Welch ein Glühen im Meere, dem blauen und purpurnen, das zu Scherias und Ithakas Fluten hinabrollt, welch ein Glänzen der Lagunen! und die Sonnenaufgänge und Untergänge über den Alpen, die Lichter, die blauen Schatten von den Vorbergen bis zu den fernen Firnen! Wer dort nicht Sinn für Farbe bekommt, der wird ihn nie bekommen. Ader doch ist in Venedig kein Verschwimmen und Verglänzen, wie an den Küsten Hollands, wo über den flachen Weiten, die im Duft oder Nebel verschwimmen, wohl die Mittagswolke darüber das festeste, körperlichste Gebilde scheint, wo selbst die wechselnde, nackte Dünenreihe schon wie ein mächtiger Abschluss in einer strengen Linie erscheint gegenüber den Nebeln des Horizonts, der durchbrochenen Linie einer Baumreihe oder dem verblinkenden Spiegel des Meeres. Hoch, sicher, starr und gewaltig lagern in weitem Bogen die gewaltigen Alpenreihen in den herrlichsten Linien um das Meer und um die Ebenen Venedigs, Form bietend — und welche Formen! Es ist kein Wunder, dass der Sohn Cadores und Zögling Venedigs der herrliche Tizian wurde; wohl aber ein Wunder, dass in der Mühle bei Schleswig ein Asmus Carstens geboren ward, der den Malern wieder zeigen sollte, was Form und Composition zu bedeuten hat.

Wir wollen einige der gewöhnlich hervorgehobenen Untergebiete in der Malerei betrachten. Beginnen wir mit dem Frucht- und Blumenstück. Der Maler lässt darin den reizenden und schönen, farbenfreudigen, formvollen Erscheinungen der Vegetation das Recht widerfahren und entschädigt sie für die Vernachlässigung, welche ihr nothgezwungen die Plastik zu Theil werden liess. Die Blume, der Blumenstrauss in seinem Blättergrün und seiner Blüthenpracht, die saftigen Früchte in ihrem Farbenduft kommen jetzt zu ihrer vollen künstlerischen Geltung. Den reizenden und schönen Kindern der Pflanzenwelt, die nur zu schnell vergehen, wird hier durch die Kunst ein unverwelkliches Leben gegeben (Fig. 47). Schon bei der Betrachtung der Vegetation haben wir ihnen nur wenige Worte widmen können, hauptsächlich darum, weil ihre Zierlichkeit und die Schönheit ihrer Formen und Farben so wenig zu beschreiben ist. So können wir auch hier nicht die Schönheit eines Blumenstücks auseinander setzen; ein sinniges, ruhiges, farbenfrohes Auge gehört dazu, sie zu würdigen; das Wort würde sich vergebens mühen, die Feinheiten der Formen, den Schmelz der Farben, diesen sanften Duft, welcher Blumen und Früchte überzieht, zu schildern. Wir brauchen nicht zu sagen, dass diese Darstellungen sehr schön in ihrer



Fig. 47. Ein Blumen- und Fruchtstück von Van Huysum.

Art sein müssen, um uns dauernd zu fesseln; man erinnere sich nur, dass der Maler das bedeutende ästhetische Wohlgefallen des Wohlgeruches nicht wiedergeben kann, welches uns so häufig auch die sichtbar-unbedeutenderen Erzeugnisse der Blumenwelt anziehend macht. Desto mehr hat er also auf Form, Farbe und namentlich auf Zusammenstellung der Farben zu achten. Ein tiefer und freudiger Sinn für das Pflanzenleben und das, was man das Seelische desselben nennen kann, ist nöthig, um es recht zu erfassen; doch soll damit in keiner Weise einer seelisch-mystischen Auffassung das Wort geredet werden, wie sie Sentimentalität und Dilettantismus zu lieben und uns namentlich in den letzten Jahrzehnten zu bieten pflegen. Wenn schon die Blumen, etwa durch die Vase, darin sie gesammelt stehen, in das sogenannte Stillleben hinüberführen, so noch mehr die Früchte, zu denen so leicht Schalen, Messer, Korb oder dergleichen gebildet werden. Ein voller Apfel ist ein Fruchtstück; der angeschnittene, mit einem Messer daneben, wird schon als Stillleben bezeichnet. Man kann sagen, dass das Stillleben uns die Wirksamkeit des Menschen im engern Lebenskreise zeigt oder vielmehr die Spuren derselben; der Mensch selbst, so wie alles Lebendige ist ausgeschlossen. Die Geräthe, die er gebraucht, die er sich verfertigt hat, die zubereitete Speise, der Raum, den er sich hergerichtet, solche Darstellungen geben das Stillleben. Auch das todte Thier wird dahin gerechnet, wenn die menschliche Thätigkeit in der angegebenen Art darauf Bezug hat. Der todte Fuchs ist ein Thierstück; der erschossene Fuchs mit der Flinte daneben wird Stillleben genannt. Bei diesem müssen wir den Geist des Menschen empfinden oder das Walten seiner Hand sehen, das stille Leben und Weben, das die benutzten Dinge umschwebt, das sich durch ihre Wahl, Eigenthümlichkeit der Form, Art der Abnutzung, Stellung u. s. w. kund giebt. Eine eigenthümliche Poesie findet im Stillleben ihren Ausdruck. Welch eine Perspective in die menschliche Stellung, z. B. welchen Einblick in Behäbigkeit oder in prunkenden, kalten Reichthum vermag ein gedeckter Tisch zu geben. Ein Glas Bockbier mit einem Rettig, und Erinnerungen schweben darum für einen Münchener Kenner. Eine Schüssel mit Austern, Hummer, Rheinweinglas und Citrone — sitzt nicht, wer die erblickt, in Gedanken in einem kühlen Keller einer Seestadt und fühlt heitere Erinnerungen an die Freuden seines leiblichen Theils? Ein zerbrochener Krug und eine Puppe können genugsam reden. Ein angefangener Strickstrumpf, eine Brille darauf und ein Lehnstuhl — ist nicht soeben erst die Grossmutter fortgegangen? Ein geschossener Hase, eine Flinte und ein Paar lange, beschmutzte Stiefeln, erzählen die nicht genug zusammen, oder eine Küchenansicht mit all den Geräthschaften für dieses so wichtige Departement der inneren Angelegenheiten? Der Künstler steht hier an der Grenze von Thierstück und Genre; in Bezug auf dieses giebt er Bühne, Stimmung; den Acteur lässt er den Zuschauer spielen. In den Archi-

tecturbildern ist etwas Aehnliches; das blosse Wiedergeben der Form eines Bauwerkes würde nur eine bauliche Bedeutung haben; durch Luft und Umgebung, sowie durch Hervorhebung der Bedeutung desselben für den Menschen, weiss der Maler daraus ein malerisches Kunstwerk zu machen. Eine Hütte ist unter seinen Händen nicht bloss eine Hütte, sondern etwa eine Wohnung zufriedener Armuth; ein Palast wird zu einem Wohnsitz des Reichthums, der stolzen Grösse oder des verkommenden Hochmuthes. Je mehr übrigens auch hier die Objecte für sich selber sprechen, desto objectiver kann und soll der Künstler sein; dazu gehört freilich, dass er sich um so tiefer in den Geist des Architecten und in das Kunstwerk des Gebäudes selbst versenkt. Wie auch bei einem solchen Architecturbild bald die Form, bald die Stimmung, z. B. bei Darstellung von Ruinen, das vorherrschende Element sein kann, brauche ich nicht auseinander zu setzen. Wie das Stillleben in's Genre, so führt das Architecturbild in die Landschaft oder es verschmilzt wohl der Art mit ihm, dass man kaum einen Unterschied machen kann und nicht weiss, wohin man ein Gemälde rechnen soll. Ganz bestimmte Gränzen giebt es überhaupt für solche Eintheilungen nicht; nur die Forderung, eine Hauptsache zu geben und nicht viele Dinge zu bieten, deren keines durch einen besonderen Nachdruck als Hauptsache hingestellt ist, wirkt hier bestimmend ein.

Das Landschaftsbild ist eine der neuesten grossen Errungenschaften des künstlerischen Geistes. Erst seit wenigen Jahrhunderten hat es der Maler verstanden, ein grosses Stück Natur so zu durchdringen und geistig und technisch zu beherrschen, dass er es zu einem Hauptvorwurfe seines Werkes machen konnte. Aus der Bildung des Hintergrundes für menschliche Darstellungen erwuchs die Landschaft, nicht zum wenigsten durch Tizian gefördert, der, mit hellem Auge in die Natur schauend und mit höchster künstlerischer Kraft begabt, für seine schönen Darstellungen auch die schönen Landschaften wohl zum Hintergrunde wählte, die seinen Blicken sich boten. Es wäre ein fesselndes Thema, das Interesse und Verständniss für die Landschaft bei den einzelnen Völkern zu belauschen, namentlich bei den Alten. (Siehe Humboldt's Kosmos II und Jac. Burckhardt: Cultur der Renaissance in Italien, Metz: Ueber die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten u. A.) Wir würden auch bei ihnen ein weit grösseres finden, als sehr häufig angenommen wird, freilich ohne den sentimentalen Zug, den man wohl seit dem vorigen Jahrhundert in die Natur zu legen gewohnt ist. Mehr aber noch, als einem fehlenden geistigen Interesse möchte es der Schwierigkeit der Darstellung zuzuschreiben sein, dass wir die Landschaft erst so spät auftreten sehen. Es ist wahr, dass der Mensch so lange wohl die Natur als seinen Gegner betrachtet, bis er sie vollständig besiegt hat und dass derjenige, welcher schwer mit ihr kämpfen muss, sich hauptsächlich an der Besiegten erfreut, so dass wir bei den

Griechen — in der Darstellung der Gärten des Alkinous, des Laertes, der Landschaft der Calypso — und bei den Römern, dann überhaupt wohl im Mittelalter (die Rosengärten), ferner so häufig bei den meerbezwingenden Holländern mehr eine Freude am schön Geordneten, Gartenmässigen, Reizenden gewahren, worin die Natur sich völlig oder leicht der Macht des Menschen fügt, als an ihren grossartigen Schöpfungen und dass der Mensch, von der Natur noch gedrückter, noch lieber sich in sein Menschenwerk, wie in seine Muschel zurückzieht und das Zimmer, die Architectur, die er geschaffen, höher stellt als die freie, ihm gleichsam roher erscheinende Landschaft. Stets aber hat es Sinn für die Naturschönheit gegeben; der Römer, der sich nach Bajae oder in sein Tibur zurückzog, wusste sie wohl zu schätzen; selbst den eisigen Soracte sah er nicht so ungern ragen, obwohl er, wie schon gesagt wurde, noch in der schwierigen, wilden, gewaltigen Natur mehr den Feind erblickte, als dass er daran eine solche Freude empfunden hätte, wie hauptsächlich wir Stubenmenschen, die wir froh sind, eine noch ungebändigte Natur zu sehen. Die antiken landschaftlichen Darstellungen zeigen uns eine schöne, stilvolle, durch Architectur u. drgl. geschmückte Anlage; die menschliche Thätigkeit waltet darin vor; dabei aber ist die landschaftliche Freude an Meer und Land, schönen Hügeln, Bauwerken, Gärten u. s. w. deutlich ausgesprochen. Zur Ausbildung der Landschaftsmalerei gehörte aber eine hohe Technik, z. B. genaue Kenntniss der Linearperspective und grosse Farbenbeherrschung für die Darstellung der Luftperspective. Ausserdem freilich musste auch wohl noch ein Anderes hinzu kommen: der Mensch musste erst so sehr von der Natur in Haus und Stadt und Mauerring abgeschlossen sein, dass endlich eine gründliche Reaction dagegen nothwendig ward und er wieder an die Brust der Natur flüchtete, um sich gleichsam vor sich selbst und seinen Einseitigkeiten zu retten. Ich möchte hier auf Züge aus dem Leben eines grossen Atheners und eines grossen Florentiners hinweisen. Sokrates pflegte zu sagen, dass er von der Natur wenig lernen könne und darum den Menschen und der Weisheit nachginge; wenn es nicht nöthig war, ging er nicht aus dem Mauerring von Athen hinaus. Auch Michelangelo fand seine Aufgabe im Menschlichen beschlossen; wir sahen, wie er die für niedriger erachtete Natur, darin ein Kind der älteren Zeit, zurück drängte. Aber wie Socrates unter dem schattigen Ahornbaum am Ilissus in Entzücken ausbricht, so finden wir auch in Michelangelo einen Durchbruch des Naturgefühls. Es will uns an Moses gemahnen, der aus der Ferne das gelobte Land erschaut, wie der betagte Greis auf den Bergen von Spoleto steht und den Geist der stillen Wälder und Berge in sich saugt. „Ich habe," schreibt er, „in diesen Tagen mit vieler Beschwerde und vielen Kosten, doch zu meinem grossen Vergnügen unternommen, die Einsiedler in den Bergen von Spoleto zu besuchen, dass ich kaum mit halbem Herzen nach Rom zurückgekehrt bin; fürwahr nur in den Wäl-

dern wohnt Frieden.“ Ich meine, auch wohl das landschaftliche Stimmungsbild ist dem Meister damals aufgegangen. Wäre er nicht ein Greis gewesen und mit Arbeiten überladen, so hätte ein öfterer Besuch der Wälder uns leicht zeigen können, wie der gewaltige Mann das neue Werk angegriffen hätte. Die Kunst der Landschaftsmalerei wartete, bis Nicolas Poussin kam und Gaspard Poussin und Claude Lorrain dessen Werk und die Vorarbeiten der übrigen Meister, wie Lionardo da Vinci's, Giorgione's, Tizian's, Rafael's u. A. aufnahmen und dieselben auf einen Höhepunkt führten; im Norden waren es dann vorzugsweise die Holländer, welche in unübertrefflichen landschaftlichen Stimmungsbildern in herrlichstem Wettkampfe mit den mehr formschönen Werken der südlichen Kunst gleiche Siege errangen. In raschem Anlauf ward im 17. Jahrhundert die Landschaft der Kunst gewonnen und zwar in einer Weise gewonnen, dass ein Poussin, Claude Lorrain, Ruysdael, um nur diese grossen Namen zu nennen, auch heute die herrlichen Muster bilden und Poussin an Grossartigkeit des Aufbaues, der Linienführung, des hohen Stils mit einem Worte, Ruysdael an Kraft der Stimmung und Durchdringung der Natur, Claude, der Lothringer, an harmonischer Verschmelzung jener Eigenschaften noch nicht übertroffen sind.

Es ist hier nicht der Ort, auf das Einzelne der Landschaftsmalerei einzugehen, so sehr man sich auch versucht fühlen möchte, das Verdienst dieses in unseren Tagen wieder mit so schönen Erfolgen gepflegten Zweiges der Malerei hervorzuheben und zu schildern, wie weite und herrliche Gebiete sie uns erschlossen hat, wie nöthig sie uns geworden ist, die wir einen so grossen Theil des Lebens in Städten verbringen und selbst auf unseren Reisen kaum noch den frischen, belebenden Hauch der Natur verspüren. Nur wenige Worte über die eigenthümliche Poesie der Stimmungslandschaften. Wer Sinn für Schönheit der Formen, treffliche Composition und Harmonie der Farben hat, wird bei einem Poussin oder Claude nicht lange fragen, worin denn dieser eigenthümliche Reiz begründet ist, selbst wenn er von dem tiefen Naturgefühl, das in ihren Werken liegt, absehen und ihre Kraft der Stimmung ganz vergessen wollte (Fig. 48). Aber da ist ein Bild von Ruysdael: eine flache Gegend; in der Mitte ein paar Bäume, rechts Busch, dazwischen zieht sich ein Weg aufwärts, über welchen ein Dach hervorragt; links flaches Feld, am Horizonte sieht man eine Kirche und einige Hausdächer; ein wolkiger Himmel darüber — was ist es denn, was uns so gar gewaltig in solchen einfachsten Landschaften fesselt? Ihre Schönheit, ihren ewigen Reiz bildet nebst dem hohen malerischen Können die Ursprünglichkeit, diese Naivetät in der Naturanschauung, wie sie bei einem Meister, der das sorgfältigste Studium darauf verwandt hat, kaum für möglich erscheint. Da ist keine Absichtlichkeit, nicht die geringste Verbildung. Es ist eine Originalität, wie sie nur die begabtesten Geister haben, welche die Natur wie mit Kindesaugen anschauen



Fig. 48. Landschaftsbild von Claude Lorrain.



und dabei doch auf den höchsten Stufen ihrer Kunst stehen. Wie der Schauspieler des Globe-Theaters in London, der fast sein Leben zwischen Coulissen, in der Garderobe, auf den Brettern der Bühne und in der Schreibstube verbringen musste, doch wie kein anderer weiss, wie der Wind über die Haiden so schaurig am Herbstabend weht, wie kalt die traurige Nacht an den erloschenen Lagerfeuern, wie eisig der Sturm, wie grimm die Wetter um den wahnsinnigen König — wie ein Shakespeare, oder gleich einem Homer, so ursprünglich empfindet ein Ruysdael. Der Bauer, der Soldat des Feldlebens, der wandernde Handwerksbursch, der vom Wetter abhängt und noch weiss, wie wohl die Sonne thut oder wie sie brennt, wie labend der Schatten des Waldes in der Mittagsgluth, wie durchkältend der Herbstwind, wie bang die Nacht — diese Naturseelen können nicht tiefer empfinden als der Meister, der jede Raffinerie der Zeichnung und der Farbe kennt, studirt und anwendet. Diese höchste Einfalt bei höchster Kunst giebt das unübertreffliche Kunstwerk, in dem auch das Einfachste bedeutend, weil in seiner ewigen Wahrheit, erscheint. Dadurch kann uns nun nicht bloss das an sich in Form und Farbe Schöne und Grosse entzücken, sondern wo das Walten der Natur in einer solchen Weise ausgesprochen ist, dass wir diese Unmittelbarkeit empfinden, da spüren wir den vollsten Hauch der Kunst. Es versteht sich, dass beide Arten sich in schönster Weise vereint zeigen können, und sich bei grossen Landschaftern vereint zeigen; es galt hier nur zu erklären, worin im anscheinend Einfachsten das ewig Fesselnde liegt. Mit offnem, tiefem Natursinne folgt nun der Maler allen Wandlungen der Luft, der Gegend, der Zeiten des Tages und des Jahres. Oft ist seine Begabung auf gewisse Empfindungen und Formen beschränkt; dem Einen gelingt nur die Darstellung trüber melancholischer Landschaften des Nordens; einem Andern nur die tiefen glühenden Bilder des Südens; hier schildert ein Backhuysen uns den flachen Seestrand mit dem steifen Wind und Regenschauern darüber oder die breite, ruhige Flussmündung, dort führt uns ein Salvator Rosa in schauerliche Gebirgsschluchten oder an den hochfelsigen, unterhöhlten Meerstrand südlicher Küsten.

Aber nirgends ziemt mehr die Kürze, als wo man dem Gegenstande doch nicht durch eine längere, seiner Wichtigkeit und Schönheit immer noch zu kurze, Ausführung gerecht werden könnte. Andererseits haben wir auch hier den Vortheil, dass gerade in der Landschaftsmalerei die Neuzeit viel des Guten gebracht hat und sich Jeder leicht an den Schöpfungen eines Rottmann, Calame, Schirmer, Preller, Lessing, Achenbach, Heinlein, Zimmermann, Morgenstern, Schleich, Löffler, Th. Rousseau, Gudin u. A. erfreuen kann. Den stubensitzenden, Landschaft liebenden Laien aber wäre zur Gewinnung landschaftlichen Blickes zu rathen, wenigstens bei ihren Reisen sich nicht zu viel in Wagen und nicht bei jedem drohenden Regen in ein Wirthshaus zu stecken, dann

aber öfters vor Sonnenaufgang sich auf den Weg zu machen, sowie in den späteren Abendstunden zuweilen zu marschiren, um das Angesicht der Natur in einer ungewohnteren Stimmung als in der des vollen Tages zu sehen. Die meisten Stubenmenschen kennen ihre Gegend nicht anders, als etwa von zwei Stunden nach Sonnenaufgang bis zum Sonnenuntergang und oft nur in der Nachmittagsbeleuchtung.

Die Landschaft nimmt, wie auch das Architecturbild, gern beseelte Wesen zur Belebung, dann auch gleichsam zur Erklärung in ihre Darstellungen auf. Auch hier gilt aber, dass unsere Aufmerksamkeit nicht zu sehr durch Scenen aus dem Menschenleben oder Thierleben zersplittert werden darf, wenn nicht ein völlig veränderter Eindruck entstehen soll. In dem Augenblicke, wo die Darstellung der Thier- oder Menschenwelt ein vorwiegendes Interesse in Anspruch nimmt, sinkt die Landschaft zur Nebensache herab; dort, wo ein gleich schwer wiegendes Interesse stattfindet, wird nicht etwa durch diese Zusammenstellung ein erhöhtes Interesse geschaffen, sondern Landschaft und beseeltes Leben wiegen wohl einander entgegen und gewähren bei aller Schönheit oder Gemüthlichkeit und Fülle doch nicht diesen in der Sammlung so mächtigen Eindruck, den die Concentrirung auf einen Hauptpunkt erweckt. Wird eine menschliche und thierische Staffage gewählt, so ist es selbstverständig, dass sie zu dem Character der Landschaft stimmen muss, wenn nicht eine zersplitternde Neugierde erregt werden oder ein unharmonischer Zug in das Gemälde kommen soll. Was die Belebung einer Gegend überhaupt betrifft, so kann auf das bei der Vegetation Gesagte zurückgewiesen werden. Auch die üppigste Gegend lässt uns wohl das bewegliche Leben der Thierwelt darin vermissen. Eine Landschaft ohne jede Spur desselben kann uns wohl wie todt erscheinen, während sie einsam wird durch ein scheues Thier, das wir ruhig darin gewahren. Ein flüchtiges Reh macht einen Wald lebendig, unruhig, denn es deutet auf Verfolger, seien es Thiere oder Menschen; ein ruhiges Reh ist Waldeinsamkeit. Ein sitzender oder nahe und ruhig kreisender Adler bedeutet Oede, darin nichts sich regt, was den wilden, scharfschauenden Räuber zur Flucht oder zum Angriffe fortstürmen lassen könnte; eine grasende Kuh bedeutet Menschennähe. In die wildeste Einöde eine Kuh oder ein Pferd mit einer Halfter gestellt, würde sogleich unsere Neugierde erwecken, was das Thier hier zu thun habe, wie es dahin gekommen sei. Auf den Nachdruck, den eine Staffage giebt, brauche ich nur hinzuweisen. Eine graue Herbstlandschaft, über welche der Abend hereindunkelt, trüb, düster, erfüllt uns mit Melancholie. Ein alter Mann darein, der sich mit einem Holzbündel dahinschleppt, und der Herbst und der graue, fröstelnde Abend des Jahres und Lebens liegt vor uns. Der Frühling ist verblüht und der Sommer ist vergangen — nun geht es abwärts, mühselig, düster, kläglich zum Winter und zum letzten Schlummer.

Wo ist nun das freudige Leben? Der Wind schrillt durch den entlaubten Wald und bricht darin die Zweige, die Sonnenzeit ist dahin; es geht bergab mit Leben und Jahr, und Noth und Mühsal schütteln freudlos Natur und Menschen, ehe der Winter und das Grab sie betten.

Im Thierbild ergreift der Maler mit aller Kraft und Macht, auch das Seelische wiederzugeben, die Thierwelt. Wohl war dieselbe schon der Plastik geöffnet, der das Geschlossene des thierischen Wesens vortrefflich zusagt, aber statische Gründe, um nur auf diese hinzuweisen, beschränkten doch vielfach. Nun kann die Malerei die höchstgesteigerte Bewegung darstellen, oder wenn sie Lagen der Ruhe wählt, so weiss sie durch den Boden, durch Wald und Busch und Gras, darin das Thier z. B. lagert, für die Verkürzung der Formen zu entschädigen. Die ganze, so grosse Freude am Thier, sowohl was dessen Form, als was dessen seelisches Wesen betrifft, findet in der Malerei ihren Ausdruck. Das weite Gebiet der Individualität öffnet sich dabei dem Maler; er kann Characterzüge hineinbringen, die sich in satirischer Weise sogar bis auf eine menschliche Höhe schrauben lassen, wofür Kaulbach's scharfer Reinecke Fuchs das trefflichste und bekannteste Beispiel liefert. Für gewöhnlich freilich hat der Künstler sich vor solchen aus dem Thierischen herausgehenden Bezügen, wie vor jeder Unwahrheit überhaupt zu hüten. Soweit die Erde, soweit des Malers Reich. Die Eisfelder des Nordpols und die Wüsten und Meere des Aequators, Tag und Nacht sind ihm gleich; so auch die Thierwelt; er stöbert den Eisbären in den Eisklippen auf, er jagt ihn vielleicht; an dem Boote klettern die schwimmenden Bestien empor oder über das Schneefeld tobt der Kampf, und Messer und Beil hackt und die Lanze knickt unter den Pranken der grimmen Feinde; oder er schildert die Löwenjagd: auf das bäumende Ross in den Rücken des Reiters setzt der Löwe; am Boden verröchelt der Tiger, Mensch und Thier im wilden Kampf. Oder die Eberjagd geht aus dem Wald in die Ebene. Der Eber bricht hervor, vor ihm taumeln vom Schlag der Hauer niedergeworfen die Hunde; aber hinterdrein die gierige Meute und vor ihm die Meute ... wie das lebt, kämpft in Kraft, Zornwuth und Energie! Oder der Künstler will nicht jagen. Nicht Bär, nicht Löwe, noch Wolf oder Adler reizen ihn. Er ist gemüthlicher Natur; die Hetzjagd mag er nicht; er sieht die Thiere gern ohne Kampf; er lässt den stolzen Hirsch ruhig aus den Wäldern treten; die schlanken, starken Hirschhunde rasten; der Fuchs spielt vor dem Bau mit seinen Jungen. Oder er denkt nicht an Wild. Da sind die Kühe auf der Weide. Das rastet und liegt und steht und grast und wedelt die Fliegen ab und reibt sich an den Bäumen und brüllt hinaus in die Ferne, dem Dorfe zu, wo die Milchmädchen mit den Eimern auf dem Fusspfade hinter den Zäunen hervorkommen. Was der Stier da trotzig steht! Welch ein Haupt, welcher Nacken und dieser schiefe Blick. Das ist ein Bursch — Achtung vor ihm. Oder die

Schafheerde auf den Hügeln — langweilig Volk diese Schafe! Langweilig? Der stampfende Bock da mit den mächtigen Hörnern und da das hüpfende Böckchen, alle Viere im Sprunge steif in der Luft und das Schwänzel obenaus? Und da die Ziegenheerde; und da liegt Neptun der Neufoundländer am Wasser, und hier sitzt mürrisch Bull der Bullenbeisser, und dort ist Tollpatsch der Pudel, und hier Chéri das Schoosshündchen, oder der garstige Mops bellt da vom Lehnstuhle herunter, der hässliche, drollige Kerl. Aber der Pferdestall und die



Fig. 49. Thierstück von Hondekoeder.

Reitbahn und die Weide sind noch vergessen mit unseren Lieblingen, den Rossen vom Renner bis zum Karrengaul. Und Hühnerhof und Ententeich dazu — der Thiermaler hat es schon gut, namentlich bei uns thierliebenden Nordländern. (Fig. 49).

Die höchste Stufe ist auch in der Malerei diejenige, wo der Mensch Gegenstand der Darstellung ist. Es ward früher schon bemerkt, dass diese Abschätzung freilich nicht so verstanden werden darf, als ob nun der Maler, welcher einen Menschen malt, an sich schon eine höhere Leistung ausführe als z. B. der Landschaftsmaler. Es kommt auf das Gewicht der Ideen an, die ihren Ausdruck finden. Doch kann ich dafür auf das im allgemeinen Theil Gesagte zurückweisen.

Fig. 50. Dame, einen Papagei fütternd.
Von Netscher.



Fig. 51. Zechende Bauern.
Von Adrian van Ostade.





Die Darstellung des Menschen pflegt man nach Genre-, Portrait- und Historienmalerei zu unterscheiden. Im Portrait wird das Abbild einer Person gegeben. Das Genrebild, auch Gesellschafts- und Sittenbild genannt, nimmt aus den allgemeinen, wiederkehrenden Lebensbezügen seinen Stoff; das Geschichtsbild hingegen giebt einen bedeutenden Moment, wie er sich einmal folgenschwer zugetragen hat, einen Gipfelpunkt des Lebens, weit zurück, weit vorwärts deutend. Aber nirgends ist eine Definition doch wieder unbestimmter als zwischen beiden. Die Bedeutung des Dargestellten, dann auch die Behandlung wirkt hier in der mannigfaltigsten Weise ein. Man denke an Novelle, historische Novelle, historischen Roman, novellistisch behandelte Geschichte und Geschichtsschreibung im strengeren Sinn, um das Ineinanderübergehen des Einen in's Andere zu erkennen. So auch beim Genre- und Historienbild. Daneben oder darüber tritt dann die Darstellung, der die höchsten, bedeutendsten Ideen repräsentirenden Erscheinungen, wie sie Sitte, Mythe oder Glaube concentrirt. Auch hier gilt es wieder vor einer leichtfertigen Unter- oder Ueberordnung zu warnen. Um die Bedeutung des Genre klar zu machen, wollen wir es Lebensbild nennen und die ganze Tragweite desselben ist zu erkennen. Wohl liebt der Genremaler, sich an die kleineren Seiten des Lebens zu halten; das Kleinliche, Gewöhnliche, selbst das Niedere ergreift Mancher mit Vorliebe, durch Humor uns dabei erfreuend oder auch durch die Kraft der Darstellung die Scene zu einer typischen, in ihrer Art idealen Erscheinung gestaltend. Aber die ergreifendsten, schwerwiegendsten Momente des gewöhnlichen Lebens sind nicht ausgeschlossen. Der Genremaler, welcher sie, welcher überhaupt seinen Stoff nicht wie eine Anecdote, sondern in voller allgemeiner Wahrheit darzustellen vermag, steht auf den höchsten Stufen der Kunst. Er stellt im Allgemeinen die Einheit dar; der Historienmaler, welcher eine einmalige bedeutende That uns vorführt, giebt im Einzelnen das Allgemeine, Allgemein-Gültige. Dieser malt Maria mit dem Kinde Christus, nach der Ueberlieferung, wie er sie sich bestimmt denkt; Jener malt eine Mutter mit ihrem Kinde, und weil er alles Hohe, Süsse und Reine dieses reinsten Verhältnisses ausdrückt, wird seine Darstellung zum Bilde des höchsten, was die christliche Phantasie erschafft, eben zum Bilde der göttlich gedachten Maria und ihres Kindes. Ein solches Genrebild ist durch die Tiefe der Empfindung, durch die Bedeutung des mütterlichen und kindlichen Verhältnisses, durch die Reinheit der Auffassung zum seelenvollsten und für Millionen wichtigsten Ideenbilde geworden.

Die Genremalerei umfasst das ganze Leben — Posse, Lustspiel, Schauspiel, bürgerliches Trauerspiel, so möchte man, anlehnend an Bezeichnungen des Dramas, sagen, ohne jedoch die Vergleichung besonders zu betonen. Von der Wiege bis zum Grabe begleitet der

Künstler den Menschen mit ernsten, gemüthlichen oder schalkhaften Blicken durch alle Stände, durch alle Gemüthszustände hindurch. Er zeigt das Kind in der Wiege, das erste erwachende Bewusstsein, wie es der Mutter die Aermchen entgegen streckt; er lehrt es gehen, weiss seine artigen und seine unartigen Streiche, kennt das Mädchen und den Buben in und hinter der Schule, im Hause und beim Spiele. Heida! da stürzen die Bauernbuben aus der Schule, oder da sind sie im Heu! Welcher herrliche Purzelbaum! Was die zwei vornehmen Knaben schauen — o Sehnsucht, Freiheitsgefühl, auch so frischweg spielen und tollen zu dürfen, aber Instructor Pfaffenstock geht hinterher: S' ist nichts für euch, kleine Herren; das ist nur für Gassenbuben, die nur ein Tragband an der Hose und keine Weste und keine Jacke haben. Und so geht der Künstler weiter mit dem Menschen; Gassenbub wird zum Lehrjungen, der die erste Cigarre versucht, und das Herrlein wird auch grösser. Gassenbub wird wandernder Handwerksbursch oder Meister, oder vom ersten Obstdiebstahl geht es bis zum falschen Spiel und zu blanken Messern, oder zum Halt des Räubers im Hohlweg, oder die Fahnen fliegen und die Trommeln rasseln — Hurrah Soldatenleben! Hurrah der Sieg beim Becher und Mädchen und auf dem Schlachtfelde. Die Thierwelt hat gleich das Kind umspielt. Hund und Katze sassen schon an der Wiege, der Kanarienvogel sang im Bauer, Gans und Huhn und Ochs und Esel sahen das Kind laufen. Haus und Landschaft gehörten auch gleich dazu, denn Hunnen- und Gothengeister mögen sich in den Lüften schlagen und die Engel mögen im Himmelsblau fliegen, aber das Kind muss Stuhl und Schemel und Bretterboden oder muss einen regelrechten Hof oder Heuschober oder Apfelbäume, oder was es nun ist, haben, um zu spielen und unartig zu sein; und der Bub, den die alte Frau dort von Quälern befreit, passt auch nicht in eine Gloria und isst und trinkt nicht Ambrosia und Nectar, wie Ganymed, sondern kaut Brod, welches der Spitz gleichfalls liebt. Und wenn Caravaggio's Spieler nicht in einer gewöhnlichen Kneipe sässen, oder wenn Adrian von Ostade's Bauer nicht einen umgestürzten Korb zum Ruhesitz auserkoren hätte, sondern jene eine Idealwohnung zum Fechtboden für ihre langen Schwerter machten, dieser einen Idealfelsen eines Frescobildes zum Sitz hätte, so wäre ja die Geschichte eine ganz andere. Nein, ganz genau bis auf den Hosenknopf und die Spitze am Kleide oder den letzten Schluck im Glase malt uns der Genremaler seine Geschichte. Wer fragt, ob Chriemhild ein Wollen- oder ein Leinenkleid trägt, wie sie dort unter den Nibelungen liegt, während Etzel wie versteinert auf seinem Throne versunken in Gram und Brüten sitzt, aber was für ein Kleid Kaspar Netscher's Jungfräulein trägt, die dort so coquett mit so zierlich gehaltenen Fingern ihr Papageichen füttert (Fig. 50), das ist eine sehr wichtige Frage für das Jungfräulein sowohl, wie für uns, und ob Frau Mieris in Sammt oder Seide geht oder ob das wirklich ein

venetianisches Glas ist, welches sie in der Hand hält, das interessirt durchaus nicht blos Franz von Mieris allein, der sich so ausgezeichnet auf dergleichen Dinge versteht. Der Genremaler hat sich um alle möglichen Dinge zu kümmern. Ein Historienmaler vergisst wohl gar ein paar Beine, wenn er's recht grossartig giebt, geschweige dass er sich darum bekümmert, ob der Hengst seines Helden Hufeisen hat, aber Philipp Wouvermann hat sehr genau zu untersuchen, ob des Kärrners Wallach am rechten oder linken Vorder- oder Hinterfuss ein neues Eisen nöthig hat. Des Erzengels Schwert ist eine gewaltige Nebensache, mag er auch gleich mit Beelzebub selber raufen, aber wenn das nicht genau der alte Besen ist, mit dem Jochen Mistschuh schon seit dem vorvorigen Jahrmarkt den Stall gefegt hat, dann wird Jochen das ganze Bild für keinen Pfifferling werth erklären. Aber Gerhard Dow weiss das auch sehr gut, und so malt er, wenn es darauf ankommt, drei Tage an dem Besenstiel.

Wir überlassen das Wandern durch das Genre dem Leser; wer könnte es auch nur in seinen Lieblingsdarstellungen verfolgen! Die ganze Welt ist Genre, und der tüchtige Maler braucht nur hineinzugreifen, um das schönste Bild hervorzubringen. Ein paar Bemerkungen mögen sich aber noch hieran anreihen.

Zum ersten Mal begegnet uns hier in der Kunst ihre grössere Freiheit, auch in die Tiefen des Aesthetischen hinabzusteigen, das Derbe, Derbkomische, ja Gemeine zu ergreifen. Hier muss man sich hüten, den Begriff des reinen Schönheitsideals mitzubringen und zum Maassstab zu machen. Das früher über das Gewöhnliche, Niedere, Hässliche und Komische Gesagte gilt hier. Ist die Darstellung desselben gewöhnlich, niedrig und hässlich oder abgeschmackt, so ist Stoff und Bild nichtswürdig, aber ein Anderes ist's, wenn der Künstler durch Laune oder durch gewaltige Kraft der Wahrheit, die ein allgemeines Spiegelbild der geschilderten Zustände giebt, den Gegenstand zu heben versteht. Treten wir mit Adrian Brouwer oder Adrian von Ostade in eine Schenke. Da sitzen trinkende Raucher oder da spielen trunkene Bauern. (Fig. 51). Was sind es häufig für gemeine, unfläthige Gesellen, welche Biernasen, welcher stupide Ausdruck in den Gesichtern! Oder da sind dieselben Lümmel in Zorn gerathen. Die Tische fliegen bei Seite; in den groben, trunkenen Zügen flammt Wuth, die Messer blitzen in den schmutzigen Fäusten. Ein Genrebild! Aber eins, in welchem einer solchen Menschenklasse ihr Spiegelbild vorgehalten wird, ein vollkommener Ausdruck einer schwer in's Gewicht fallenden Idee. In der Kunst der Malerei aber, wie im Leben jenes Treiben, eine wichtige Seite, die vor einem Idealismus bewahrt, der die Wirklichkeit ganz ausser Augen verliert und in ein krankhaftes, schattengleiches, körperloses Schwärmen hinüberleitet. Neben malerischer Schönheit also mindestens bedeutend, ein Gegengewichtsbild, möchte man sagen. Oder es ist Kirmess, ein

Fest, namentlich von den niederen Klassen gefeiert, ein trefflicher Vorwurf für ein Genrebild und auch tausendfach benutzt. Musik, Tanz, Trinkgelage, Vergnügungsjubel sind immer dieselben; Unflätherei bleibt selten aus. Der Maler vergisst ebenso selten, sie uns vorzuführen; meistens weiss er die humoristische Seite dabei vorzukehren. Aber Rubens tritt an die Staffelei. Auch er malt eine Kirmess und plötzlich wird es die Darstellung eines vlämischen Bachanals. Der Humor belebt es, aber mehr als durch ihn wird es durch eine grossartige wilde Lust und Lebensfreude gehoben, die als Ausdruck einer gewaltigen Volkskraft uns entgegentritt. Roh mag ein solches Volk sein, von Feinheit wenigstens ist keine Spur zu entdecken in dem wild bachantischen Reigen von dem Mädchen an, das sich niederhockt, bis zu dem Schweinestall, draus die Sau den Rüssel schiebt. Sinnlichkeit, Völlerei und Schweinerei ist zu schauen, aber auch eine unbändige Naturkraft eines derben, tüchtigen, durch Nichts angekränkelten Volksstammes. Durch künstlerische Kraft und die Wucht des Dargestellten ist ein solches Bild weit über das gewöhnliche Genre hinaus gehoben. An die komische Kraft des Lebensmalers zu erinnern ist nicht nöthig; wenn wir ihn auch denMaler des bürgerlichen Trauerspiels nannten, so braucht man nur an Ritter's ertrunkenen Sohn des Fischers (Fig. 52) zu denken. Welch ein unendlicher Schmerz in dem Vater, der so laut- und thränenlos dasitzt, das Schicksal in geballten Fäusten gleichsam zermalmend. Weh ist in das Haus gezogen, wo der Todte Freude verbreitet hat, der schlanke, schöne Bursche. Jahre, viele Jahre der Vergangenheit und der Zukunft sind zerstört. Das heisst Tod, Schatten des Menschenglücks, Schmerz! Sieh alle die Männer an. Wenn Einer trösten kann, so kann es der Alte im grauen Haar; in welcher Meerestiefe mag sein Sohn ruhen? Und Allen droht dasselbe Schicksal — o Menschenleben, Lebensbild des Todes! Aber vorüber mit solchen Bildern. Ebenso heitere, wie jenes traurig, behäbige, glückliche, Thorheit und erste Liebe, Grossmutterruhe und Mutterfreude, Himmelhoch - Jauchzen und zum Tode betrübt sein — die Palette des Lebensmalers enthält eben alle Farben, alle Stimmungen.

Im Allgemeinen verlangt die Darstellung des Genre, wie schon das Thierstück, kleine Verhältnisse des Bildes. Je unwichtiger der Gegenstand, könnte man sagen, desto kleiner soll derselbe uns gezeigt werden: er darf sich dann auch äusserlich nicht breit machen. Ein Thierbild in Lebensgrösse wird viel Fellmalerei zeigen; wie gross auch die Sorgfalt sein mag, womit jedes Haar gemalt worden, wir werden mehr Geschicklichkeit als Kunst daran zu bewundern haben. Ebenso verlangen wir beim Kleinleben kleine Dimensionen; die feine, sorgsame Behandlung des Details muss dafür uns anziehen. Das Einzelne im Ganzen, das Genaue, Reizende hat in seiner Art zu ersetzen, was an Grösse, strenger Schönheit und Bedeutsamkeit abgeht. Aber auch hier wieder wird es

Fig. 52. Der ertrunkene Fischersohn. Von Henry Ritter.

noc
ist,
soll
ma
sicl
har
ste
Sei
pre
sta
un
etv
ein
ein

W
Be
lar
ma
we
de
üb
tr
St
Si
sc
M
di
Z
er
g

n
h
u
V
b

noch einen grossen Unterschied machen, wie ein solches Bild gefasst ist, ob es frisch und genau aus dem Leben herausgegriffen erscheinen soll oder ob es keinen Anspruch auf die gewöhnliche Lebenswahrheit macht, sondern als ein Gemälde der Phantasie sich hinstellt, indem es sich nicht um den gewöhnlichen Bedarf und die Nothdurft des Lebens handelt. Der Maler z. B., welcher eine Genrescene aus dem Olymp darstellt, wäre ein rechter Thor, wenn er für seine Gestalten Wollen- und Seidenkleider gleich einem Mieris wählen oder ihnen Wein und Wildpret vorsetzen wollte, wie Gabriel Metzu malt. Was haben seine Gestalten damit zu thun! Es müsste denn sein, er wäre ein Spottvogel und wollte uns, wie Rembrandt in seinem Ganymed, die Himmlischen etwas näher rücken. Phantasiebilder hat man nicht mit den Augen eines Kammerdieners anzusehen, noch mit denen einer Modistin oder eines Materialisten.

Im Portrait wird das künstlerische Abbild einer Person gegeben. Wahl des besten Momentes, Hervorhebung des Grundwesentlichen, des Bedeutenden wird, wie schon früher auseinandergesetzt worden, verlangt. Der Portraitmaler, der ein hässlicheres, unbedeutenderes Gesicht malt, als sein Vorbild zeigt, ist ein schlechter Künstler. Ein Maler, welcher die Spuren nicht vergisst, die das Kopfweh heute Nacht auf der Stirn einer Dame hinterlassen hat, oder das Bläschen am Munde, über welches sie sich seit mehreren Tagen ärgert, ist ein trauriger Portraitist; aber zehnmal trauriger, wer eines Oliver Cromwells gefurchte Stirn glatt streichen will, Runzeln und Falten, drin Schlachten und Siege und Sorgen, drin mächtige Gedanken und Völker bewegende Entschlüsse sich eingegraben haben. Wahrheit ist die Losung für den Maler. Aber die Wahrheit des Wahren, des Charakteristischen, nicht die des Zufälligen. Dort soll er kein Härchen opfern; der letzte Zwickel eines Fältchens mag bedeutend, ja unerlässlich sein; hier hat er sich wenig zu kümmern, mag der Zufall sich auch nicht so wichtig gebahren.

Im Historienbilde und im Ideenbilde, wie wir die Darstellungen nennen wollen, welche Träger allgemeiner bedeutender Gedanken sind, haben wir ein Gebiet der Malerei, welches der Geschichtsschreibung und, wie Carriere sehr richtig sagt, der Geschichtsphilosophie analog ist. Wir haben schon in dem Abschnitt über den Stil über das Wesen des historischen Stils gesprochen. Es sind die grossen, wichtigen Momente, welche die Geschichte verzeichnet. Sie wandelt auf den Höhepunkten, wohl die Wege weisend, die hinauf- und hinabführen, aber dieselben nicht Schritt für Schritt durchmessend. Wenn der Maler uns ein Gefecht zeigt: französisches Fussvolk der Kaiserzeit rückt zum Sturm an; eine Truppe alter Soldaten . . . weite Lücken in die Glieder gerissen, aber vorwärts geht es noch mit festen Schritten, wie auch der Tod wüthet, wie sie auch übereinander sinken — so ist das ein Genrebild, eine

Scene, wie sie hundertfach vorgekommen und an sich ohne historische Tragweite. Aber wenn wir nun dasselbe Fussvolk sehen, dazwischen aber auf einem scheuenden Schimmel ein starrer Mann im grauen Rocke; in die Zügel des Rosses fallen ihm Generale, die ihm Zurück! zurufen; um ihn sinkende Grenadiere, nach ihm blickend — so ist das Napoleon und Waterloo; ein grosser geschichtlicher Moment ist vorgeführt. Auch der einzelne bedeutende Mensch giebt, richtig dargestellt, ein Historienbild, nicht bloss ein Portrait. Julius II. ist seine Zeit; Karl I. von Van Dyk, Napoleon abdankend von Paul Delaroche, geben, jener ruhig, dieser in einem dramatischen Augenblicke erfasst, der Eine gleichsam eine geschichtliche Biographie, der Andere einen geschichtlich dramatischen Höhepunkt. In dieser Weise wird nicht bloss das Portrait, sondern auch das Genrebild in das Geschichtsbild hineingezogen; das Bild der blühenden Töchter des Palma Vecchio (Fig 53) wird zu einem Abriss aus der Culturgeschichte, in welchem uns das frohe, glänzende Norditalien jener Tage entgegentritt. Das Geschichtsbild selber kann durch eine allgemeine Behandlung, in der das Persönliche soviel wie möglich zurücktritt, zu einem Ideenbilde werden, wofür man nur an eine Konstantinsschlacht oder an Kaulbach's Jerusalem zu erinnern braucht. Wie das Genrebild zum Ideenbilde wird, dafür habe ich schon auf eine Madonna della Sedia hingewiesen, das können auch die Darstellungen der heiligen Familie von Rembrandt lehren, all' der Malerwerke nicht zu gedenken, wo die Idee des Heiligen den Gegenstand adelt und aus dem gewöhnlichen Leben heraushebt. Diese unzähligen Verschmelzungen von Portrait, Genre, Historien- und Ideenbild können wir hier natürlich nicht verfolgen. Wie im Leben, so in der Malerei, die jenem folgt. Was die Geschichte und die als Mythe, Sage u. s. w. auftretende Verkörperung von Ideen betrifft, so braucht man nur darauf hinzuweisen, wie wenig dieselben von einander zu trennen sind. Den Maler fesseln darin keine Schranken, nur dass er nicht das Geschichtlich-Festgestellte in der Art entstellen darf, dass er gegen sein besseres Wissen lügt und einer lebenden oder gestorbenen Persönlichkeit dadurch Ehrenkränkung oder Schande bereitet. Die allgemeinen Anforderungen an die Wahrhaftigkeit, wie sie im Leben gelten, gelten auch für ihn unbedingt. So wenig der Geschichtsschreiber aus einem Helden einen Schuft machen darf, so wenig darf es der Maler oder Dichter.

Viele, sehr wichtige und schwierige Fragen wären auf diesem Gebiete zu erörtern, die wir hier übergehen müssen; nur wenige wollen wir andeuten. So z. B. diejenige, nach der sogenannten realistischen, naturwahren Behandlung in der Historienmalerei. Was haben wir z. B. wegen der Costümtreue für Anforderungen zu stellen? Was wegen der ganzen Darstellungsweise? Im Allgemeinen kann man nur sagen, dass der Maler auf der Bildungsstufe seiner Zeit stehen soll. Beschäftigt er

sich mit einem Vorwurf, so können wir auch verlangen, dass er die besonderen Studien macht, welche zum Verständniss seines Werkes nothwendig sind. Andernfalls giebt er ein Ideenbild, kein historisches Gemälde. Darum aber soll er noch kein Antiquar, kein Archäolog werden und seine Zeit nicht unnütz an Kleinigkeiten verschwenden, die doch nicht in Betracht kommen. Es geht ihm wie dem Dichter. Der Geist der Sache ist für das Werk die Hauptsache; das Detail lässt sich doch nicht genau construiren und selbst wenn man es bis auf die Litzen des Kleides treu wiedergeben könnte, so käme sehr wenig darauf an. Vermag der Künstler es, gut, aber hat er Zeit und Mühe darauf verschwendet, so war es sein Schaden und uns ist nicht viel genützt. Es möge hier in Bezug auf historische Treue ein Wort von Lewis bei Gelegenheit von Göthe's Götz von Berlichingen stehen: „Ja, einige Kritiker sind von der Bedeutung derselben so überzeugt, dass sie mit allen erdenklichen Redensarten zu beweisen suchen, auch Shakespeare sei gross in der Kunst bestimmte Zeitalter zu malen, nur dass sie dabei ganz vergessen, dass Localfarben für die Kritik und Gelehrsamkeit des Publikums, nicht für das Herz und die Einbildungskraft sind, dass sie der Geschichte, nicht dem Drama angehören. Selbst in einer Beutelperücke mit einem feinen Galadegen an der Seite konnte Macbeth die Zuschauer erzittern machen über das entsetzliche Verderben einer in Verbrechen verstrickten Seele, und eine Verbesserung des Costüms würde diese Tragödie nicht ergreifender machen, wäre die Welt nicht so überkritisch geworden und bestände da auf historischer Treue, wo in der wahren dramatischen Zeit nur Leidenschaft verlangt wurde." Diese Worte bedürfen keines Commentars, um sie vom historischen Drama auf ein historisches Bild zu übertragen. Andererseits wird man an der historischen Treue, wo ein Hauptgewicht auf sie gelegt ist, sich sehr erfreuen, sobald sie glücklich sich mit den Hauptanforderungen vereinigt. Im Allgemeinen lässt sich keine andere Forderung aufstellen, als die der künstlerischen Wahrheit, deren Momente wir zu Anfang des Capitels erörterten, und muss man eigentlich damit schliessen, dass deren Reich gross ist und Jeder auf seine Weise versuchen soll, hineinzukommen. Man bedenke dabei, dass für die Auffassung schon nach wenigen Jahren Dinge gar nicht in Betracht kommen, die im Anfang sehr wichtig dünken. Wer sich heute malen lässt, wird sich modern gekleidet zu sehen wünschen. Nach zehn Jahren kommt es aber gar nicht mehr darauf an, ob die diesjährige oder vorjährige Mode dargestellt wurde und wer erst grollte, dass der Künstler hinsichtlich der Mode sich Freiheiten nahm, wird ihm dann danken, wenn er nicht die stricteste Kleiderordnung des Schneiders befolgte, sondern eine schönere Tracht wählte. Was so im Kleinen, gilt auch im Grossen. Wen kümmert es nach zwanzig Jahren, dass ein bedeutender Vorgang unter so steifen, langweiligen Formen geschah? Wer dankt vernünftiger Weise dann dem Künstler dafür, dass er die Wirklichkeit

copirte und ein in den Formen abgeschmacktes Bild lieferte? Höchstens der Forscher der Culturgeschichte, der Antiquar u. s. w. Wer die Tragweite eines so einfachen Gedankens ermisst und das malerische Kunstwerk von der Illustration (wie das Gedicht von der prosaischen Erklärung und Beschreibung) zu sondern weiss, wird der Kunst ihre nothwendige Freiheit zu bewahren wissen und den richtigen Standpunkt finden.

Was die vielberegte Frage anbelangt, ob der Maler das Uebersinnliche hereinziehen darf, so lässt sich auch da nur mit dem antworten, was Lessing in Bezug auf Gespenstererscheinungen gesagt hat. Der Künstler soll sie da bringen, wo sie hin gehören. Der Glaube entscheidet dafür. Doch soll der Maler sich nicht einbilden, dass er stets einen deus ex machina bereit halten darf, der über die Schwierigkeiten hinweghelfen muss, nachdem demselben in der Dichtung das Handwerk gelegt ist. Ferner soll er nicht vergessen, dass die übersinnlichen Gestalten z. B. eines Klopstock zwar sehr zweckdienlich sind, um aus der Kleinmalerei eines „Johann der muntere Seifensieder“, so anmuthig dieselbe sein mag, oder aus Brockes und Ehren-Gottscheds oder Herrn von Trillers Dichtungen hinaufzuzeigen in eine andere Welt, dass sie aber leicht recht langweilig werden, und langweilige Schönheiten noch schlimmer sind als interessante Hässlichkeiten. Die Malerei drängt zum Concreten. Der Maler soll sich wohl hüten, dass er nicht verflacht, wo er durch überirdische Erscheinungen wirken will, was immer geschieht, wenn er dadurch nichts weiter bezweckt als eine Erklärung des Dargestellten.

Ueber die mancherlei Arten der Historien- und Ideenbilder muss ich hinweggehen, indem eine Aufzählung doch nur ungenau sein könnte und wenig besagen würde. Was könnte es helfen, hier auf wenigen Seiten einem Rafael oder Rubens folgen zu wollen. Man braucht nur an einen Cornelius, an Schnorr, an Genelli, Overbeck, Kaulbach, Delaroche, Vernet, Gallait zu erinnern, will man Namen der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit nennen, um die Verschiedenheit dieser Gebiete zu erkennen. Man denke an Cornelius' Faust, seine Nibelungen, seine Bilder des Campo Santo und sein jüngstes Gericht, an Schnorr's Kaiserbilder und die biblischen Bilder, an Overbeck's Heiligenmalerei, an Kaulbach's Ideenbilder der Geschichte, Genelli's Compositionen aus der Antike, an Delaroche's Geschichtsbilder gleichsam im Stil Macaulay's — und man wird leicht die Unmöglichkeit erkennen, in der Kürze die Unterschiede hervorzuheben. Jeder bedeutende Mann hat seinen Stil. Und jede Sache erfordert wieder ihren eignen. Mit übermässigem Definiren aber ist wenig gethan. Wir müssen hier dem Leser das Einzelne überlassen und können es um so leichter, weil die Absicht ferne liegt, demselben durch Worte die Eindrücke zu geben, welche er durch



Fig. 53. Die Töchter des Palma Vecchio.

Anschauung der Kunstwerke selbst gewinnen soll und weil der Zweck einer solchen kurzen Anleitung nur der ist, die Ziele zu weisen und die Richtungen im Allgemeinen zu bezeichnen, nicht aber auf jeden schönen Punkt oder wo Gefahr ist, zu verirren, aufmerksam zu machen. Das eigene Studium und das eigene Urtheil, vor Allem aber die künstlerische Begeisterung müssen weiter helfen.

8.

Die Tonkunst.

Durch das Auge haben wir einen äusseren Zustand der Dinge wahrgenommen, der, bedingt durch deren Innerlichkeit, uns freilich in mannigfachster Weise auf diese schliessen liess. Das Ohr giebt uns Kunde von einem inneren Zustand, der abhängig von Eigenartigkeit, Masse, Form, Spannung u. dgl. erscheint. Tausende von Fäden laufen gleichsam aus den Reichen des Gesichts und Gehörs ineinander über; in ihrem Netze ziehen wir die Haupterkenntniss herauf, welche wir von dem Wesen der Dinge besitzen.

Wir hören den Schall. Dieser entsteht durch eine eigenthümliche, schwingende Bewegung des Körpers in seinen kleinsten Körpertheilchen; hauptsächlich durch das Medium der für kleinste Erschütterungen empfänglichen Luft werden diese Bewegungen zu uns getragen, im Ohr von den Nerven aufgenommen und empfunden. Die tönende Erschütterung ist ein mehr oder minder regelmässiges Schwanken der Theilchen. Eine einfache pendelartige Luftbewegung erzeugt die Empfindung des Tones. Eine Zusammensetzung von Tönen giebt den Klang, der also durch schnelle periodische Luftbewegungen erzeugt wird. (Siehe das in die Tonlehre tief eingreifende Werk von Helmholtz: die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik.) Wir finden hier unser altes Gesetz wieder — das Wohlgefallen an der Regelmässigkeit, der Ordnung. Das Geräusch entsteht durch nichtperiodische Bewegungen.

Die innere Bewegung, welche den Schall, in der einfachen Regelmässigkeit den Ton erzeugt, ist in der verschiedensten Weise bedingt: durch das innere Gefüge der Körpertheilchen, ihre Beschaffenheit, Bindung mit einander, ihre Festigkeit, Elasticität, Gleichmässigkeit u. s. w. Alle diese Eigenschaften kommen zur Geltung, dann aber auch die mannigfachsten Eigenschaften äusserer Art, sowie die verschiedenen Verhältnisse, in welchen der Körper sich zu seiner Aussenwelt befindet. Der umfassendste Zustand findet seinen Ausdruck im Ton. Man denke

an den Klang einer geschlagenen Metallplatte. Es hängt der Klang ab von der Art des Metalls; seine Masse, seine Form, ob z. B. flach, ob gebogen, ist bestimmend, dann der in Bewegung setzende, hier der schlagende Körper, auf welchen das schon Gesagte ebenfalls seine Anwendung findet, z. B. ob der Klöpfel von Metall, von Holz, mit Leder bedeckt u. s. w. ist. Ferner hat den grössten Einfluss das Verhältniss der Platte zu den übrigen Körpern im Raume; ob sie sich z. B. nur an einem Punkte mit einem andern festen Körper, etwa dem Boden, berührt, oder an vielen, z. B. aufliegt, ob die Luft die grösstmögliche, freieste Bewegungsfähigkeit bekommt oder ob die Schwingungen durch einen auf der Platte liegenden Körper unterbrochen, gedämpft werden, dann, in welchem Raume überhaupt die Platte angeschlagen wird, in einem Gewölbe, in einem schlecht schallenden Raume u. s. w. Man sieht, welch eine Reihe von Verhältnissen bei jedem Schall zur Geltung kommt, die wir uns zu mehr oder minder klarem Bewusstsein bringen, wie von Innenwelt und Aussenwelt des Schallenden Kunde gegeben wird.

Betrachten wir den Ton, so ist er im Allgemeinen unterschieden nach seiner Höhe oder Tiefe, seiner Stärke und seiner Klangfarbe. Schon frühe hat man die Höhe des Tones bestimmt gefunden durch die Zahl seiner Schwingungen und hat diese gemessen. Im allgemeinen Theile ward gesagt, wie unser Ohr nur eine sehr bedingte Fähigkeit besitzt, Schwingungen zu erfassen. Unter 8 (16?) vernimmt es gar nicht; die Anzahl von 40,000 Schwingungen erreicht es nicht mehr; der Ton ist verschrillt. Die von der Musik gebrauchten Töne bewegen sich zwischen 30 und 4000 Schwingungen, wobei die unter 40 liegenden schon unvollkommen tönen. Je höher die Schwingungszahl, desto höher der Ton; die Schnelligkeit der Bewegung also ist hier das Maass.

Die Stärke des Tones hängt ab von der Breite der Schwingungswellen; je breiter dieselben, je stärker der Ton. Die Klangfarbe hängt ab von der Art und Weise der Bewegung, welche durch die Art des tönenden Körpers bedingt ist. Die Klangfarbe hängt ab von der Eigenartigkeit des Körpers, sowohl in Betreff seiner Gattung als des Individuums. Holz tönt anders als Metall und anders als eine Darmsaite. Aber es ist eine Flöte nicht bloss von einer Trompete zu unterscheiden, sondern auch von einer andern Flöte, wenngleich diese denselben Ton angiebt, d. h. in genau so vielen Schwingungen und in der Breite der Schwingungswellen bewegt wird. Hundert Sänger können einen Ton singen und doch wird der Ton hundertfältig erscheinen. Von den Unterschieden der Klangfarben wollen wir hier nur noch besonders auf diejenigen aufmerksam machen, welche durch Geschlecht und Alter des Menschen bedingt werden. Ausser der Eigenartigkeit eines Jeden haben wir da die allgemeinen Ordnungen von Bass, Tenor, Alt und Sopran.

Die Schallfähigkeit können wir in active und passive theilen, je nach der Kraft, Schall selbst zu erzeugen oder sich erzeugen zu lassen. Das Metall z. B. muss durch eine äusserliche Ursache in Bewegung gesetzt werden, um zu tönen; die Klangkraft ist schlummernd; sie ist durch alle Theile zerstreut. In ihm ist keine seelische Concentration, in welcher die Kraft zusammengefasst ist, welche Ausdruck wird für die Einzelkräfte. In den beseelten Wesen ist dies geschehen; durch das Medium der Seele kommt auch inneres Leben frei zur Verkündigung, wenngleich diese Freiheit aus tausendfachen Nothwendigkeiten der Körperwelt zusammengesetzt ist. Mit dem Leben selbst ist dann oft die Fähigkeit verliehen, Schall zu erzeugen, also Kunde von einem Zustande zu geben, wie dieser durch eine Reihe von Verhältnissen bedingt ist. Den höheren Wesen ward vielfach Stimme zu Theil. Wie diese abhängig ist, erdrückt oder gefördert wird von den Elementen, in welchen das Thier sich bewegt, wie Luft und Erde zusammen gleichsam die Stimme oder wenigstens die angenehme Stimme hervorbringen, wie das Reich der Tiefe, des Wassers wie der Erde meistens stumm, wie die lärmenden Wellen laute, scharfe, schrille Töne verlangen, sie zu überschreien, wie Luft und Vegetation den schönen Vogelsang erzeugen, das ward im allgemeinen Theile angeführt. Es soll hier noch aufmerksam gemacht werden, dass durchschnittlich die Sprache der vierfüssigen Thiere derjenigen der Vögel an Innigkeit vorangeht, obwohl sie derselben an Schönheit, Reinheit, Klangwechsel weit nachsteht. Das Stöhnen, Aechzen des Thieres, diese mannigfachen Aeusserungen des körperlichen Weh's, dann die seines Wohlbefindens, seiner Freude, die Stimme, mit welcher es ausser ihm liegenden Verhältnissen Ausdruck giebt, der Laut, dass Gefahr vorhanden u. s. w., alle diese Stimmtöne sind der grössten Aufmerksamkeit werth. Viel zu wenig beschäftigt man sich mit der Sprache der Thiere; viel zu dumpf und stumpf sind die meisten Menschen dagegen — Kinder und Naturmenschen ausgenommen.

Hier haben wir die Stimme der Thiere nur unter dem Gesichtspunkte zu betrachten, um daraus zu ersehen, wie der Ton an sich Ausdruck eines Zustandes ist. Beim Menschen finden wir plötzlich in der Sprache die Ansätze im Thierreich, den Zustand näher zu bestimmen, völlig entwickelt. Die Töne sind darin Ausdruck, nicht bloss des dumpferen oder helleren Empfindens, sondern eines geistigen Begreifens geworden. Vocale geben die Grundtöne der wunderbaren Sprache; sie werden wieder durch die bestimmenden, sie ganz eigenthümlich hinstellenden Consonanten auf's eigenthümlichste fixirt. Erst in der Sprache werden die Töne Träger des bestimmten, aus dem allgemeinen Zustand loslösenden, durch Scheidung einigenden Erfassens. Im Wehschrei, im Jubel, im Lachen, im Laut der Ueberraschung, der Angst haben wir Ausdruck eines ganz allgemeinen unbegriffenen Zustandes; im Wort hat

das Geistige innere und äussere Zustände erfasst. Es wird Ausdruck des Gedankens. In der Sprache trifft das Sinnliche und das Geistige zusammen. Als tönender Ausdruck gehört sie durchaus dem Allgemeinen, dem Gefühlszustande an; durch jeden Ton an sich, der nicht in der menschlichen Sprache ein besonderes Leben erhält, kann nur ein Zustand, eine Stimmung, niemals ein bestimmter Gedanke ausgedrückt werden. Instrumentalmusik kann darum niemals einen klaren Gedanken aussprechen. Die Gränze in der Sprache zwischen dem Ausdrucke des Zustandes und des begrifflichen Erfassens lässt sich nicht genau angeben. Wir wollen hier nur im Allgemeinen aufmerksam machen, wie ihr musikalisches Element, Klang, Rhythmus u. s. w. den Ausdruck der Stimmung verkündet. Man vergleiche z. B. ein unverständiges Nachbeten mit der bewegten, im Klang und Rhythmus sich äussernden Sprache der Trauer oder des Jubels.

Die Gränze des Tonreichs, der Ton als blosser Ton gefasst, wie dies in der Tonkunst geschieht, reicht vom Ausdrucke des dumpfen, schlafenden Körperlebens bis an den Ausdruck der bestimmten Empfindung in der Sprache.

Im allgemeinen Theil ward die Einwirkung des Schalllebens auf den Menschen berührt. Wir sahen dessen anregende Wirkung, welche sich bis zum Uebermaass steigern kann. Das Stumme hat für uns etwas Todtes; wo wir Schall und Klang verlangen und nicht hören, wird der Eindruck des Widernatürlichen hervorgerufen. Das Ueberlaute dagegen erdrückt und betäubt. Der Ton, der Klang ist erfreulich; Bewegung, Leben ist darin ausgedrückt und findet Sympathie bei uns. Wie wir auch hierin gleich ordnen, wie wir am reinen Ton und Klang und deren Ordnung Wohlgefallen haben, ist schon in der Definition des Tones gezeigt.

Auch die Tonkunst beruht wie jede Kunst auf dem Ordnungs- und Freiheitsgefühl der Menschen. Dessen schöne Durchdringung giebt das Kunstwerk.

In der fortlaufenden Reihe der nach ihrer Höhe und Tiefe bestimmten Töne hat man gewisse Stufen gebildet. Jede Stufe ist nach gewissen Verhältnissen in sich wieder getheilt. Aus ihnen wird der ganze Bau des Tonwerks errichtet. Die Ordnung, durch welche man die Töne der Musik bestimmt, ist weder zu allen Zeiten, noch bei allen Völkern dieselbe gewesen; die unsere ist eine aus einer Reihe von Gesetzmässigkeiten erwählte Ordnung, nicht die einzige oder gleichsam die Ur-Ordnung. Wir haben die siebenstufige Tonleiter im Gebrauch. Die Octave bildet hier die Hauptordnung; sie wird gebildet durch zwei Töne, die in ihren Schwingungen im Verhältniss von 1: 2 stehen, d. h. von denen der eine doppelt so viele Schwingungen macht, wie der andere. Innerhalb dieses Verhältnisses werden nun unter den vielen Tönen, die dazwischen liegen, Töne von anderen bestimmten Verhältnissen heraus-

gewählt. Bei uns sind die folgenden geltend mit folgenden Verhältnissen: Die Quinte, im Verhältniss von 2 : 3, d. h. zwei Töne stehen im Verhältniss der Quinte, wenn der höhere drei Schwingungen macht, während der tiefere zwei macht; die Quarte im Verhältniss von 3 : 4; die grosse Terz 4 : 5; die kleine Terz 5 : 6; die grosse Sext 3 : 5; die kleine Sext 5 : 8.

Was aber die Tonlehre anbelangt, so müssen wir auf die betreffenden Werke verweisen. Bei manchen der folgenden Bestimmungen beziehen wir uns hauptsächlich auf A. B. Marx, und zwar auf dessen treffliche Musik- und Compositionslehre.

Der einfachste Wechsel beim Tone geschieht durch sein Erschallen und Aufhören. Er entsteht in der Zeit und verstummt wieder. Seine Zeitdauer nun heisst seine Geltung. Erschallt eine Reihe von Tönen bestimmter Geltung hintereinander, so kann in ihrer Aufeinanderfolge sich eine bestimmte Ordnung zeigen. Ein Gesetz, eine Ordnung der Zeitfolge ist der Rhythmus. Ohne eine solche Ordnung und ohne bestimmte Geltung der Töne haben wir eine unrhythmische Reihe. Diese Geltung eines Tones kann auf eine bestimmte Zeit bezogen werden; sie kann aber auch auf die Töne untereinander gehen, wo dann nur bestimmt wird, dass der eine Ton ein, zwei, drei Mal u. s. w. so lang oder kurz gehalten werden soll als ein anderer. Das allgemeine Maass giebt das Tempo, welches bestimmt, in welcher Geschwindigkeit die ganze Reihe, die unter sich im festen Verhältniss bleibt, genommen werden soll. Wie die Töne, so sind auch die Pausen zwischen ihnen durch jene Messungen bestimmt und ordnen sich ebenso dem Tempo unter. Eine Reihe von Tönen verlangt wohl dem uns innewohnenden Ordnungs- und Uebersichtssinn gemäss eine Gliederung. Eine solche giebt der sogenannte Tact, wonach das Ganze in eine Anzahl gleich grosser Theile zerlegt wird. Innerhalb dieser strengen Ordnung starrer Einheit kann und muss oft wieder Mannigfaltigkeit herrschen.

Durch die Art und Weise der Zeitfolge allein lässt sich eine bedeutende Wirkung erzielen. Es wurde das Aufregende des Geräusches, Klanges, Geschreis u. s. w. angeführt. Lebendiges trifft Lebendiges und ein Mitleiden, im weitesten Sinne des Wortes, ist die Folge. Bewegung erzeugt Bewegung, wie anders auch als die erregende die erregte erscheinen mag. Tact, Tempo, Rhythmus des Schalls erweckt nun aber ein ähnliches Mitleiden; es versetzt in entsprechende Art der Bewegung durch die körperliche Erschütterung; die Regelmässigkeit des Rhythmus überträgt sich und lenkt und beherrscht also auch in gewisser Hinsicht dasjenige, worauf es Eindruck macht. Bekannt ist, wie der Eindrucksempfängliche Mensch unter der Macht des Rhythmus steht, wie er ihn liebt. Er regelt, so viel er kann, nicht bloss die Töne darnach, wo er eine Reihe hintereinanderfolgender hört, sondern er bewegt sich selber gern im Rhythmus und schafft ihn in Tönen. Man hört einen solchen in

Etwas hinein, z. B. in das Geräusch beim Eisenbahnfahren, und man erzeugt ihn unwillkürlich. Drescher, Schmiede u. s. w. dreschen, hämmern im Tact. Es ist zu der bedeutenden Einwirkung nicht nöthig, dass der Rhythmus sich mit wirklichen Klängen verbindet, deren Fülle und Reinheit uns wohlgefallen. Die Trommel wirkt nur durch Schall und Rhythmus; sie hat keine eigentlichen Töne und thut Wunder. Ihrer ob noch so dumpfen Bewegungsgewalt ist schwer zu widerstehen. Sie macht unruhig, zappelig; die Schläge durchschüttern uns, sie reissen mit, mit in Tact und Tritt. Man hat eine Menge solcher einfachen Bewegungsinstrumente. Nöthigenfalls müssen Händeklatschen und Stampfen sie ersetzen. Je niederer der Bildungsgrad ist, desto leichter wird der einfache, rhythmische Schall befriedigen; die Annehmlichkeit wechselnder Töne wird nicht so empfunden oder doch nicht so sehr begehrt. In dem Lebensausdrucke der lauten Bewegung und in der Ordnung derselben hat die Freude und der ästhetische Sinn sein Genügen. Auch auf den Stufen wird diese Ordnung der Bewegung in der Musik noch in der schärfsten Betonung verlangt, wo zwar das Toninteresse sich stark geltend macht, aber das ästhetische Tonvermögen doch noch nicht besonders ausgebildet ist. Die Masse meint kein Kunstwerk vor sich zu haben, wenn sie nicht seine Gebundenheit scharf accentuirt heraushört; das hört sie nun am einfachsten etwa in einer scharftactigen Tanzmusik. In Tact und Rhythmus findet sie das Bestimmte, dessen Jeder bedarf; eine Sonate, in welcher die Ordnung für sie verborgener liegt, erscheint ihr darum willkürlicher; deren Bestimmtheit und nicht leicht zu übersehende Gesetzmässigkeit hört nur der Kenner. Um so greller in einer Musik der Tact, die Art der Bewegung hervortritt, desto mehr reisst sie körperlich zu den damit correspondirenden Bewegungen hin; die höheren Tonordnungen des Melodischen und Harmonischen beziehen sich mehr auf das geistige Vermögen. Die Freude am blossen rhythmischen Schall kann unter Umständen eine gewisse Barbarei des Gemüths verrathen; im Allgemeinen aber ist sie ursprünglich, ein gemeinsames Gut aller Menschen. Verglichen etwa mit den Hellenen ist bei uns das Gefühl für mannigfaltigeren Rhythmus sehr abgestumpft, wie sich dies am besten bei den damit zusammenhängenden Tänzen ergiebt. Vielleicht, dass die heutigen musikalischen Bestrebungen, z. B. Rich. Wagner's, zu einer neuen Entwicklung der Rhythmik führen, welche besonders durch die übermässig strenge Regelmässigkeit des Tactes bei uns gebunden ist. Vielleicht dass auch die Turnübungen und Turntänze über kurz oder lang dem rhythmischen Gefühl in dieser Beziehung etwas aufhelfen.

Wir sehen, wie der Rhythmus mit dem blossen Schall wirken kann. Betrachten wir aber nun eine andere Ordnung der Tonbewegung. Jeder Zustand besteht aus einer Reihe von einzelnen Momenten, die in mannigfachster Weise zur Geltung kommen können. Gesetzt, eine Bewegung tritt darin ein, so ist dieselbe nur abgeschlossen, wenn sie nach

allen Veränderungen wieder in sich selbst zurückkehrt. Damit haben wir ein Ganzes. Andernfalls bleibt die Bewegung gleichsam in der Luft hängen; wir haben nichts Abgeschlossenes. Eine solche, in sich ganze, rhythmisch und tonisch geordnete Tonreihe ergiebt die Melodie. Unendlich verschieden kann sich in ihr das innere Leben ausdrücken, so unendlich verschieden eben die Erscheinungen eines solchen Zustandes sind. Im Wechsel von Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Anschwellen und Absteigen, Dehnung und Hast u. s. w. äussern sie sich im Nacheinander der Töne. Die Melodie ist das eigentlich Lebensvolle, Beseelte in der Tonkunst. Sie ist nichts Willkürliches, sondern ein organisches Gebilde; ein in sich abgeschlossener, ganzer Zustand tritt in Erscheinung. Die Einheit und die Mannigfaltigkeit, die Ganzheit mit Anfang, Mitte und Ende, Gliederung u. s. w. kommen darin zur Geltung. Im Nacheinander der Töne liegt auch für unser Ohr ein Nebeneinander; ein Ton hat ein gewisses, wohllautendes oder verletzendes Verhältniss zu einem andern. Dieses ästhetische Wohlgefallen am Zusammenklang spielt auch in der Melodie keine unbedeutende Rolle, jedoch keine Hauptrolle. In der Melodie herrscht vor Allem die Empfindung des Menschen vor, das innerliche, lebendige, geistige Wesen. Eine Vereinigung desselben mit der Gesetzmässigkeit des Tonstoffes muss geschehen oder die Melodie wird kein harmonisches Kunstproduct sein, aber nicht die Gesetzmässigkeit des Stoffes tritt voran. Klassisch ist die Melodie zu nennen, wo ein völlig entsprechender Stimmungsausdruck sich in der schönsten äussern Ordnung des Tonstoffes, also in Betreff der rhythmischen, tonischen, harmonischen Gesetze bewegt. Starr, seelenlos ist die Melodie, wo der Gang der Töne selbst nicht ein inneres, reiches, kräftiges Leben verkündet, sondern nur durch die genannten Formen ein formelles Wohlgefallen erzeugt. Wo kein solches geistiges Element herrscht, da bekommen wir ein Kunstgebilde ohne Seele. Es ist starr, steif, gebunden. Die Ordnung überwiegt zu sehr die Freiheit. Wo aber die Empfindung willkürlich herrschen will und sich um kein Gesetz kümmert, wo sie jede Ordnung verschmäht, da ist natürlich von keinem Kunstwerke zu sprechen. Da mag sie in Tönen toben, schreien oder weinen, eine Melodie kann sie nicht ergeben.

In dem Miteinander der Töne eröffnet sich eins der wunderbarsten Gebiete der Tonkunst. Einige Töne klingen im Miteinander für uns wohlgefällig, andere missfällig. Dort ein harmonisches Zusammengehen, ja Ineinanderschmelzen, hier ein Abstossen oder ein gegenseitiges Zersägen und Zerreissen. Wir können die Lehre der Harmonie hier nicht näher auseinandersetzen; der Kundigere möge hierüber, wie betreffs der ganzen Tonlehre, Helmholtz' obengenanntes Werk: Lehre von den Tonempfindungen, studiren.

Ein Ton steht mit einem andern in harmonischem Verhältniss; dieser wird durch jenen gleichfalls mitleidend; er ist in seinem Zustande

durch jenen bedingt, hängt mit ihm zusammen. Sie passen also zueinander, ergänzen sich und geben eine grössere Fülle. Am einfachsten geschieht dies, wenn ein ganz gleicher Zustand zum Tönen kommt. Es tritt dann derselbe Ton zu dem ersten Ton. Wir haben diesen nur verstärkt. Aehnlich mit der Octave, in welcher wir gleichsam den ersten Ton wiederfinden, obwohl hier durch die verschiedene Tonhöhe doch etwas Neues hinzutritt, eine Verschärfung. Eine grössere Verschiedenheit aber in der Ergänzung bei Quinten, Terzen u. s. w. Jeder in Mitleiden versetzte Ton steht nun wieder zu anderen Tönen in ähnlichen Verhältnissen, die also ebenfalls wieder in Betracht kommen können — die reichste Mannigfaltigkeit ist damit gegeben. Aus diesen Consonanzen und Dissonanzen bestimmt sich das weite Gebiet der Harmonie.

Man kann nun eine Tonreihe nehmen und sie nach ihren harmonischen Ordnungen behandeln, sie durch alle die festgestellten hindurchführend. Man kann eine Melodie durch Harmonie verstärken oder erweitern. Gehen ihre Tongänge in derselben Weise zusammen, z. B. wenn mehrere gleiche Stimmen singen oder in der Octave einander begleiten, so haben wir kein oder doch nur ein bedingtes neues Moment; wenn aber ein durch die Melodie ausgedrückter Zustand andere, entfernter verwandte Zustände in Erregung versetzt oder gegen feindliche verstösst, so bekommen wir ein harmonisches resp. disharmonisches Zusammengehen, welches uns durch Mannigfaltigkeit erfreut. Eine Melodie kann in dieser Weise durch die harmonische Begleitung näher erklärt werden. Es können nun aber auch mehrere Melodien neben einander gehen, jede für sich selbständiger Lebensausdruck. Sie alle zusammen aber können in harmonischem Verhältnisse zu einander stehen. Entweder indem sie dabei mehr in ruhigem Nebeneinander, jedes für sich, bleiben oder indem sie zusammentretend gleichsam eine neue Melodie, die Alles beherrschende, auf den Schild heben. Wie die Liebe wohl aus Sehnsucht, Hoffnung, Furcht, Jauchzen und Klagen zusammengesetzt ist, wo alle die verschiedenen, ja widerstrebenden Gefühle sich in dem einen Liebesgefühl vereinen, so eine solche Hauptmelodie mit den Melodien, aus welchen sie zusammenströmt.

Sehen wir, woher der Tonkünstler das Material nimmt. Die menschliche Stimme und die Instrumente liefern die Töne. Man mag dieselben mit den gewachsenen und den gefertigten Steinen vergleichen, wenn wir hier des Vergleichs Erwähnung thun, welchen man so oft findet, dass nämlich die Architectur eine gefrorene Musik genannt wird. Um bei diesem Gleichniss zu bleiben, so ist der Componist eines Tonwerkes der Baumeister, welcher den Plan entwirft, die spielenden Musiker sind seine Werkleute; bei kleineren Stücken kann freilich Entwurf und Ausführung durch Einen geschehen. In einem Tonwerke sehen wir gleichsam ein durchsichtiges Gebäude, dessen ganzes Gefüge durch und durch

erschaut wird, wo deshalb jeder Ton rein, klar, wohl gefügt sein muss, wie viele hunderte auch zusammenwirken, wo alle Tonverhältnisse in ihrer Weise so zu einander stimmen müssen wie die Raumverhältnisse in der Architectur. Wenn wir durch einen Tempel hindurchwandern und an seiner schönen Ordnung, seiner Grösse, Kühnheit, seinem Schmucke uns erfreuen, so schliessen wir nur vom Aeussern auf das innere Gefüge und hoffen, dass es von den Werkleuten fest und sicher gemacht ist. Beim Tonwerke stehen wir mittendrin, und das Schöne zieht um uns und über uns vorüber. Jeder Fehler des Zusammenbaues wird dem Kundigen sogleich wahrnehmbar. In dem vielzähligen Getriebe des Aufbaues schrillt doch jeder unreine Ton verletzend hindurch. Deshalb wird auch von dem nur ausübenden Musiker Künstlerschaft in seiner Art verlangt, man könnte sagen: nie darf er ein gewöhnlicher Maurer, sondern stets muss er zum wenigsten ein durchgebildeter Steinmetz sein, wenn er auch nicht immer ein echter Bildhauer ist.

Die Menschenstimme, dann Werkzeuge aus dem Stoff der unbeseelten oder der todten, einst beseelten Natur dienen also zur Hervorbringung der Töne für ein Kunstwerk. Unbrauchbar ist die sogenannte beseelte, lebendige Natur ausser dem Menschen. Zu dumpf und geistig beschränkt, um auf die Absicht des Menschen eingehen zu können, zu eigenwillig und selbständig, um nur als Instrument zu dienen, kann man höchstens Kunststücke mit ihren Geschöpfen erzielen; manche Vögel lernen z. B. nachpfeifen und dergl.; für die Kunst sind sie weiter nicht verwendbar, so wohlgefällig sie auch durch ihre Töne werden können, wie dies beim Naturschönen angeführt worden.

Das Mineral- und Pflanzenreich liefert die verschiedenartigsten Instrumente, dann aber auch vielfacher Stoff aus dem Thierreich. Vielleicht hat dieser unter den frühesten dienen müssen, wenn er auch in gröberer Weise benützt seinen Ursprung deutlich zu verrathen scheint. Dumpf wie das Gebrüll des Stiers, ist der Schall des Stierhorns; dumpf, rasselnd der Schall des hohl gespannten Fells. Dann aber lernte man aus dem thierischen Stoff auch die Sehnen u. s. w. verwenden. Im Saiteninstrument ward der Klang, die Toninnigkeit dieses Gebietes gleichsam gefunden und entfesselt. Es würde hier zu weit führen, tiefer auf die ästhetische Verschiedenheit dieser, den genannten Gebieten angehörigen Tonwerkzeuge einzugehen. Die Glocke, die Orgelpfeife und die Violine, letztere in Ermangelung der mit Saiten überspannten Schildkrötenschale etwa, mögen genannt werden als Vertreter des Mineral-, Pflanzen- und Thierreichs. Bekanntlich finden die mannigfachsten Verbindungen statt. Einen bedeutenden Unterschied macht bei den Instrumenten die Art ihrer Benutzung, wie sie zum Tonerzeugen gebracht werden. Hier wollen wir einzelne Instrumente herausgreifen und sie kurz zu charakterisiren suchen.

In einigen Fällen ist die Klangfähigkeit der Materie in der Weise benutzt, dass durch Form und Lage eine möglichst ungehinderte Entfaltung auch bei blos äusserlichen Naturbewegungen ermöglicht worden. In der Aeolsharfe ist z. B. der Wind der Musikant, welcher die Saiten rührt und ihr die natürlichen, dem kunstgewohnten Ohr des Menschen so übernatürlich scheinenden Klänge entlockt. In der Orgel werden ebenfalls die Pfeifen nur von der Luft in tönende Bewegung gebracht; aber mittelbar spielt sie der Mensch. Während daher die Aeolsharfe nicht in das Bereich der Tonkunst gerechnet werden kann, weil die bewusstlose Macht der Natur allein in ihr wirkt, gehört die Orgel zu den gewaltigsten Instrumenten der Tonkunst. Der Künstler lenkt und ordnet die dienstbar gemachten Naturkräfte, ohne freilich persönlich auf sie zu wirken. Ein eigenthümlicher Zauber und eine eigenthümliche Kraft liegt darum in dem genannten Instrument. Gewaltig, gross, starr, durch keine menschliche Zuthat beeinflusst, in den leisen Tönen, wie in deren mächtigstem Sturm immer selbständig, ist das Tongebiet der Orgel. Der Spieler öffnet den Luftströmen die Pforten und weist ihnen die Wege; aber er kann an die Töne selbst nicht rühren, sie nicht durch seine Kraft verhärten oder durch seine Weichheit schmelzender machen. Er lässt sie tönen, lässt sie brausen, aber es ist, als ob er nur die Naturkraft entfesselt, dass sie ihre gewaltige Tonmacht verkündige. Die Stärke der Töne und die grosse Anzahl, die von dem einzelnen Spieler gleichzeitig erregt werden kann, dann die Veränderlichkeit der Klangfarbe, macht die Orgel zu einem der bedeutendsten Instrumente; sie ist Massen beherrschend, Raum füllend, wie sie gewaltig, harmonienmächtig erbraust. Wie der Sturm der Luft den Gesang des Menschen übertönt, so die Macht ihres Tonwindes. Auf den Zusammenhang der Gottes- und Naturverehrung braucht nur hingewiesen zu werden; wie doch immer der Mensch Gott in der Natur und ihrem mächtigen Walten erblickt hat, so dient auch heute noch, trotz aller Subjectivität, die Orgel, der Ausdruck steter, objectiver, gewaltiger Naturkraft, als das hauptsächlichste Tonwerkzeug, welches in der christlichen Gottesverehrung gebraucht wird. Bei keinem andern Instrument findet in den Tönen ein solches Loslösen von der Subjectivität des Menschen statt. Der Mensch spricht in der Flöte, dem Horn, der Geige; in der Orgel rauscht gleichsam eine höhere, in ihrer Kraft die menschliche überragende, sie erdrückende Macht. Die Religion wird weichlich, subjectiv, sentimental aufgefasst, wenn für sie vorzugsweise Blas- und Saiteninstrumente zur Anwendung kommen. Reinmenschlich aufgefasst benutzt sie die subjectiveren Instrumente, den Gesang, und wo sie verstandesgemäss ist, die Sprache. Wo ein blosser Naturdienst untergeordneter Art herrscht, beschränkt sie sich auf die Naturtöne der einfachsten Art; Schellen, Trommel, Metallstäbe, Lärm, Geklapper, Gerassel, Dumpfes und Gellendes verkünden die niedere Stufe; reine

Klänge, seelenvolle Melodie, Harmonie, Ordnung, Schönheit und Kunst mit einem Worte fehlen. Leicht mag man in dem Gebrauch des Tönenden in der christlichen Religionsübung dessen tiefe Bedeutung nachspüren. Die eherne Glocke läutet vom Thurm; wandle durch Feld und Au und höre ihre Klänge, ob du nicht die Natur mitfeiern fühlst. Es ist der einfache, naturmächtige Klang der Glocke, der gänzlich frei ist von der menschlichen Subjectivität, der am besten zu der weiten Natur in ihrer Ursprünglichkeit stimmt. Die Glocke ist das Allgemeinste; Naturstimme, aber durch eine einfache schöne Klangordnung dem menschlichen Schönheitssinne dienend. Der Dichter möge das Gesagte noch näher bringen:

Das ist der Tag des Herrn!
Ich bin allein auf weiter Flur,
Noch eine Morgenglocke nur;
Nun Stille nah und fern!

Anbetend knie ich hier.
O süsses Grau'n! geheimes Wehn!
Als knieten Viele ungesehn
Und beteten mit mir.

Der Himmel, nah und fern,
Er ist so klar und feierlich,
So ganz, als wollt' er öffnen sich.
Das ist der Tag des Herrn!

So singt Uhland uns so schön die geheime Macht der Glockenklänge, die wir auf weiter Flur hören.

In der Orgel tönt eine reine Naturstimme wie in der Glocke, aber reich geordnet, künstlich zusammengestellt und weit künstlicher bewegt. Giebt die Glocke schöne Klänge, so eröffnet die Orgel gleichsam den schönen Kosmos. Sie passt zum grossartigen Bauwerk des Menschen, zur starren, mächtigen Architectur. Schon die Bildnerei ist ihr zu subjectiv, noch mehr die Malerei, wenn diese Künste nicht etwa durch architectonischen Stil ihr anpassender gemacht werden. Die Orgelmusik verträgt sich nicht gut mit dem Gott der Bildnerei noch mit Heiligen. Was hat sie mit Menschenbildern zu thun, wenn sie als Stimme der Verehrung oder auch als Stimme des Göttlichen, für das sie eintritt, erbraust? Der mächtige Dom und sie sind sich genug. Die Gottheit und göttliche Verehrung in Menschenbildern führen zum Gesang und zu den subjectiven Instrumenten, hauptsächlich aber zu jenem; der unsinnliche Rationalismus begnügt sich am liebsten mit der Sprache, selten hebt er diese durch den Gesang in die sinnlichere Region; Gottesverehrung durch die subjectivere Malerei mit ihrer Willkürlichkeit wird zum Vorwiegen der Instrumentalmusik drängen, welche sich am subjectiv-willkürlichsten bewältigen lässt. Wo die Gottesverehrung nach unseren

Begriffen unsinnig ist, wird auch, wie schon gesagt, eine unsinnige, meistens nur aufregende, blindleidenschaftliche Tonerregung herrschen. Der Fetischverehrer haut die Metallplatte, rummelt das steingefüllte hohle Holz, schlägt das Fell der Trommel. Reine Naturverehrung lauscht den Stimmen der Thierwelt, dem Branden der Wellen, dem Rollen des Donners, dem Rauschen des Waldes. Doch genug; die Zusammensetzungen, wie z. B. der Orgel, des Gesanges, der Instrumentalmusik, der Sprache u. s. w. in der christlichen Religionsübung lehren auch in dieser Beziehung ihren umfassenden Character.

Bei den Blasinstrumenten ist der Athem des Menschen Ton erzeugend. Der Character des Instrumentes tritt hier also in unmittelbare Verbindung mit dem Eigenartigen des Menschen. Von den tönenden sogenannten Blechinstrumenten möge hier die schmetternde Trompete genannt werden, deren helle Vibrationen aus aller Ruhe jagen, dann die gewaltige, durchwühlende Posaune, das in seinen Tönen weichere, ziehende, unsere Stimmung gleichsam tragende Horn. Die Holz- oder Rohrinstrumente sind im Ton weniger klingend, weicher, sind auch nachgiebiger gegen den Anhauch. Bei den Blechinstrumenten ein voller, ungebrochener Luftstrom, der erst zusammengehalten, dann kräftig hinausschallt mit einer ehernen Straffheit und Fülle. Bei den Rohrinstrumenten steht das Material und der Ton dem Menschen gleichsam näher, aber es fehlt das Markige, Feste des Tones der oben genannten Metallinstrumente. Hier ist die weiche, characterlose, sentimentale Flöte zu nennen, die scharfe Piccolflöte mit ihren spitzen Tönen, die, mit der Trommel vereint, aufstachelt, während die Trommel forttreibt, dann die sinnliche, darin unübertrefflich ausdrucksvolle Clarinette, die eindringliche, nervöse Oboe u. s. w. Unter den Saiteninstrumenten bilden die Streichinstrumente eine eigene Abtheilung. Die über einen Resonanzboden gespannten Saiten werden mit einem Bogen gestrichen, auch wohl durch die zupfenden Finger in Bewegung gesetzt. Thierisches Material ist hier Ton gebend. Die Einwirkung des Menschen, welche den Ton erzeugt, ist bei ihnen eine mehr mittelbare, indem gewöhnlich nur Bogen und Saite, letztere freilich durch den Fingerdruck beeinflusst, in tönende Berührung kommen. Andererseits erlaubt aber das Streichinstrument wieder die grösste Einwirkung des Künstlers; er kann es so frei wie keines der oben genannten Instrumente behandeln. Der Bläser hängt von dem Athem ab, der lebensbedingend und nicht in einer Weise zu beherrschen ist, wie die leicht gehorchende, zum Dienen bestimmte, von den Lebensfunctionen unabhängige Hand, welche nach der Willkür des Saitenspielers den Bogen führt. Freilich die Klangkraft der Blasinstrumente fehlt. Das Streichinstrument giebt nicht in der Fülle des Metalls den Ton her, welches gleichsam sein Tonleben verkündet, kräftig, nachschallend; beim Bogeninstrumente ist leicht der Ton unwillig; thierische Wider-

spenstigkeit, etwas Gequältes, Weh, Wimmern schallt eher daraus und nur die höchste Kunst vermag etwa die Violine so zu handhaben, dass die Töne ganz rein, klar, freudig hervordringen. Statt der metallenen Klangfülle aber hat das Streichinstrument einschneidende Macht, dann eine Empfindungskraft, wie kein anderes. Trotz des mehr unmittelbaren Zusammenwirkens von Künstler und Instrument beim Blasen, kann weder Metall noch Holz eine so innige, empfindende Sprache reden, wie das Streichinstrument, wenn in Künstlerhand Bogen und Saiten unsagbares Weh, unsagbaren Jubel ausdrücken. Einen grossen Vortheil bietet das Streichinstrument durch die Möglichkeit, die Töne beliebig zu dehnen, zu binden, zu verschmelzen, dann durch die schon angeführte Leichtigkeit der Bewegung. Andererseits ist es schwierig; kein Ton liegt da für den Spieler fertig, bereit. Kein Instrument fast ist so misstönig, so widerwillig sich sträubend bei schlechter Behandlung. Voran steht unter den Streichinstrumenten die Geige — wohl die Königin aller Instrumente genannt. Schwer ist sie zu characterisiren. Es giebt nichts Unausstehlicheres als sie, wenn sie in schlechten Händen ist; sie ist reibend, kratzend, klanglos, widerspenstig; aber dieses eigensinnige Ding, welches jeden Ton schnarrt und unrein giebt, wird in der Hand des Meisters das gehorsamste Werkzeug, welches sich denken lässt. Weich, süss, rein, luftig wie ein Hauch wird sie dann und doch immer wieder kann sie mit einer Schärfe, ja gleichsam mit Wuth sich in die wildesten Leidenschaften stürzen. Sie kommt nach in Zorn, Verzweiflung, Jammer, Schmerzensschrei, wie weh und wild der Künstler empfinden mag. Und sie kann jauchzen, so hell, so klar! Am schönsten scheint sie wohl in Verbindung mit anderen Tönen, wo ihre Innigkeit gegen diese so recht zur Geltung kommt, wo sie ihre herrlichen Eigenschaften leicht und frei über jenen schwebend entfalten und dabei die Schärfe ihres Klanges durch jene weicher schmelzen lassen kann. Weicher im Ton, aber kräftiger, weniger zu wilden leidenschaftlichen Ausbrüchen geeignet ist die Bratsche. Sie kann nicht so übermächtig in Freude und Verzweiflung stürzen; sie hat etwas Nachdenklicheres, wenn solche Gleichnisswörter erlaubt sind. Machtvoll im Ton ist das Violoncello, doch hat dasselbe etwas Bedecktes; nach oben wird es leicht näselnd, die hohen Töne sind nicht mehr sein Reich. Eine tiefe, kraftvolle Innerlichheit spricht sich in ihm aus. Erschütternd wirkt es in leidenschaftlichen Gängen. Wie wenn ein kräftiger Mann in Qual, die er unterdrücken will, ausbricht — Mannesleidenschaft, Mannesflehen, Mannesverzweiflung spricht im Violoncell. Eben darum kann es aber auch sehr komisch erscheinen, wenn es scherzt. Gleichnisse sind oft recht thöricht. Aber Violine und Violoncello mögen mit einer leidenschaftlichen Frau und einem kräftigen, doch gefühlvollen Mann verglichen werden. Der Contrabass ist dann die Stütze dieser Tonpersonen, Vater oder Vormund, wenn wir jene zwei im Scherz das

zusammengehörige Paar nennen dürfen; die Bratsche ist Bruder der Geige, noch ein Jüngling. Der Contrabass bewegt sich in der Tiefe; fest, machtvoll, nicht zu geschwind geht er seinen Weg. Seine Sprache ist gewichtig, gewaltig in der Aufregung; dumpf, drohend ist sein Zorn. Zu Tändeleien ist er nicht mehr geeignet; er wird dann wenigstens leicht komisch. Im Quartett verbindet er sich gern mit der Bratsche, aber Geige führt doch die erste Stimme, jubelt, schluchzt, weint. Trotz der leidenschaftlichen Scenen, welche sie zusammen aufführen, welche namentlich Geige und Violoncello haben, über welche Bratsche sich bekümmert, Bass oft zürnt, — die Schwester der Geige, die zweite Violine, die meistens zu ihrer Schwester steht, aber doch ruhiger ist, wollen wir hier nicht berücksichtigen — bilden sie doch zusammen die schönste Harmonie. Wie weit sie auch auseinandergehen, sie gehören doch zueinander; ihre Verschiedenheiten bringen reiches Leben; Schläfrigkeit ist das ihnen verhassteste. Es ist in ihnen ein herrliches Zusammenwirken, welches zum Muster dienen könnte für das Zusammenwirken verschiedener Charactere, die freilich innere Einheit haben müssen.

In den Reissinstrumenten werden Saiten durch Reissen, Zupfen bewegt. Der Ton ist je nach den Saiten — metallenen, thierischen, umsponnenen — verschieden. Vom tiefen, vollen, glockenartigen Klang geht er bis zum leichtesten, luftigsten Gesäusel und gleichsam weinenden Verhauchen, wenn der Ton der Saite verzittert. Die unmittelbar in Bewegung setzende Hand vermag einen nicht geringen Einfluss durch Weichheit, Härte des Griffs u. s. w. auszuüben. Doch übergehen wir hier die Harfe, die Laute, die klingende Cither, die Guitarre u. a. Werfen wir unter den vielen Instrumenten nur noch einen Blick auf das Klavier. Hämmer, welche von den durch die Finger geschlagenen Tasten in Bewegung gesetzt werden, schlagen metallene Saiten an. Man kann schon daraus ersehen, dass das Klavier ein sehr objectives Instrument ist, welches die Subjectivität des Künstlers nie in einer Weise zu durchdringen vermag, wie z. B. Klarinette oder Geige. Der Ton liegt fertig. Er kann durch Drücken, Ziehen nicht festgehalten, dadurch nicht innerlich gemacht, nicht geschmolzen, nicht in einen anderen Ton übergezogen werden. Es findet freilich der grösste Unterschied beim Spiel statt; der wahrhaft künstlerische Klavierspieler hat die Kraft, im Anschlag sein Gefühl durch all die Mitteldinge hindurch noch electrisch auf den Ton wirken zu lassen, aber, wie schon gesagt, ist diese Empfänglichkeit des Klaviers doch verhältnissmässig sehr gering. Die Töne sind kurz, schnell verhallend, wodurch für die einfache Melodie ein empfindlicher Mangel entsteht, indem die Töne nicht die rechte Verbindung im Nacheinander bekommen. In gewisser Hinsicht wird dieser Mangel durch die grosse harmonische Fähigkeit gut gemacht. Die Anzahl der Saiten, die Anwendung der zehn Finger, die Sicherheit im gleichzeitigen Greifen mehrerer Tasten, für deren An-

schlag die Töne alle bereit liegen, ermöglicht diese Ausbildung der Harmonie. Als ein Mangel erscheint dabei nur die Uebereinstimmung in der Klangfarbe, die einer wirklich polyphonen Behandlung entgegensteht. Dadurch, dass alle Töne des Klaviers dem Spieler zugerichtet sind und nur seines Klopfens bedürfen, um lebendig zu werden, wird das Instrument sehr bequem, aber auch der echten Kunstbildung leicht gefährlich; Jeder meint spielen zu können, der seine reinen Töne hervorklopfen kann. Nur zu leicht wird es dadurch Fingerarbeit und führt zur musikalischen Flachheit. Uebung im Notenlesen und Uebung der Finger, ein gefühlloses Notenspielen gilt oft für Kunst. Künstlerisches Durchdringen ist schwierig; sein Mangel nur dem Kenner bemerkbar.

Die Vorzüge des Klaviers, dass es allgemeine musikalische Bildung verbreitet, dass es durch Uebertragung doch auch ein vielstimmiges Tonwerk zur Anschauung bringen kann u. s. w. sind so bekannt, dass ich sie nicht näher auseinanderzusetzen brauche. Carriere vergleicht es trefflich mit dem Kupferstich gegenüber dem Farbengemälde reicher zusammengesetzter Instrumentalmusik. Man könnte es auch den Blei- und Tuschkasten nennen, wenn man die übrigen Instrumente mit den Farben der Palette vergleichen wollte. Es dient trefflich zum Entwerfen des musikalischen Cartons und zur Erprobung desselben hinsichtlich der Licht- und Schattenwirkung, der in den Farben dann zur Ausführung kommt. Bekanntlich muss das geduldige Klavier aber auch ebenso den Sünden der Dilettanten dienen, wie die Bleifeder und die einst so beliebte Tusche es müssen zu all' den Skizzen, Nachzeichnungen, selbständigen Versuchen u. dgl.

Durch die Instrumente wird das Tonleben der Natur in gewisser Weise dienstbar gemacht und gezwungen sich zu zeigen. Der schöne Klang wird als Material benutzt; die Ordnung und die Idee giebt der Künstler. Es versteht sich, dass er sich der Gesetzmässigkeit jedes Instrumentes zu fügen hat; so wenig das Material beim Bauen Willkür verträgt, so wenig und noch weniger hier; wie dort der Künstler Wesen und Erscheinung in seiner Harmonie zu zeigen hat, so hat er auch der Eigenartigkeit des von ihm benutzten Tonmaterials Rechnung zu tragen. Unwahrheit kommt heraus, wo der Tondichter unbekümmert um den Stil, den jedes Instrument in sich trägt, mit ihm willkürlich verfährt, Unwahrheit oder Abgeschmacktheit; ebenso, wenn der spielende Künstler es nicht stilgemäss behandelt. Ein Instrument zu den Leistungen eines andern zwingen, ist ein Kunststück, hat aber selten etwas mit der Kunst zu thun.

Wir hätten eigentlich, da wir von dem Tonmaterial sprachen, ein älteres Tonreich zuerst anführen sollen, das der menschlichen Stimme. Die Unterschiede der Klangfarbe nach Geschlecht und Alter wurden schon angeführt. Das weibliche und das unentwickelte männliche Geschlecht singt Sopran (Discant) oder Alt. Tenor und Bass ist die

Stimme des Mannes. Weiter ist hinzuweisen auf den Unterschied der Brust- und der Kopfstimme (Falset, Fistel). Bei jener ist der Ton voll, frei; sie ist die natürliche, in welcher sich die gewöhnliche Sprache bewegt und welcher auch das gesungene Wort hauptsächlich zufällt; die Kopfstimme wird durch Verengerung der Stimmritze erzwungen; bei ihr ist die Kehle mehr zu einem blossen Instrument gemacht, wodurch auch die Töne, welche ohne Wortstütze gebraucht werden, ihr besonders zufallen; so z. B. beim Jodeln, wo sie instrumentartig wirkt. Die Characterunterschiede der Stimmen sind bekannt. Der Sopran ist Ausdruck der Weiblichkeit, mit all' den Vortheilen und Schwächen des Weibes — rein, klar sanft, scharf, leidenschaftlich kurz alle Gegensätze desselben ebenfalls zeigend. Tiefer, milder, gehaltener ist der Alt. Die Kinderstimmen zeichnen sich aus durch Reinheit und Unschuld; die Naivetät, das Inbrünstige und doch so Beschränkte macht sie oft zu unübertrefflichen Instrumenten. Tenor ist wie jugendliche, feurige Manneskraft; Bass ist gesetzter, rauher, dröhnender. Dazwischen der Baryton, wie zwischen Sopran und Alt der Mezzo-Sopran gesetzt wird. Gewöhnlich verbindet sich mit der musikalischen Geltendmachung der Stimme das Wort, die Sprache. Nur ausnahmsweise wird der Ton an sich von ihr gebraucht, wie z. B. im Triller, bei Stimmübungen u. s. w.; wir werden nur das gesungene Wort in Betracht ziehen.

Man hat hiernach nun die Musik getheilt in Instrumental- und Vocalmusik und aus der Vereinigung beider ein drittes Gebiet gebildet, somit auch in der Musik die beliebte Dreitheilung durchführend.

Gehen wir von der Vocalmusik aus, so finden wir die Erhebung der Stimme zum Gesange, d. h. ein gesteigertes Gefühl hebt Höhe und Tiefe, Länge und Kürze der Wortsilben bedeutender hervor; die Gefühlserregung zeigt sich gleichsam in höheren und tieferen, längeren und kürzeren Tonwellen, danach die Worte nun gehoben und gesenkt, gedehnt und gekürzt werden. Es ward oben bemerkt, dass ein begriffener Ausdruck eines Zustandes im Worte offenbar wird; auch das allgemeine Gefühl, ja dieses zuerst, wird sich natürlich in dieser Tonbewegung verrathen, so z. B. im Singen des noch sprachunkundigen, d. h. noch nicht begreifenden Kindes, wie ein Gleiches geschieht beim Vorsichhinsummen des Erwachsenen, darin er der allgemeinen Stimmung Ausdruck giebt, ohne sich auf Wort oder Gesang etc. zu concentriren. Aehnlich der allgemeine Gefühlsausdruck, der keine Worte findet, beim Jodeln, beim Trällern, Trillern u. dergl., bei dem etwa rein körperliche Lust oder das allgemeine Wohlgefallen an Tönen Ursache ist. Wo die Sprache aber zum Gesange gesteigert werden soll, da muss eine Gefühlserregung zum Grunde liegen. Das Gesprochene muss also dazu stimmen. Wenn mit den Worten keine Empfindung zu verbinden ist, so ist überhaupt kein Empfindungsausdruck, d. h. keine Musik dazu möglich, wenn keine Unwahrheit, kein Unsinn herauskommen soll. Die Abstraction, alles

Rein-Geistige ist also ausgeschlossen. „Der Verstand ist a priori gesetzgebend für die Natur als Object der Sinne, zu einem theoretischen Erkenntniss derselben in einer möglichen Erfahrung," mit diesen Worten Kant's möchte wohl kein Componist etwas anfangen können, es sei denn, dass er sein Verständniss durch klare Töne, seine Unklarheit über das Gesagte durch ein trostloses Tondurcheinander in der Begleitung kundgeben wollte. Im ganzen Satz kommt kein musikfähiges Wort vor. Die Musik verlangt Affect, Gefühlserregung. Sobald ich nicht bloss empfinde, sobald ich denken muss, also z. B. bei jeder Begriffsbildung, jedem Witz u. dgl., sobald ist die Musik ungehörig. Natürlich ist Empfindung und Gedanke nicht immer leicht zu trennen, ja lässt sich überhaupt keine bestimmte Grenze dafür finden. Den Unterschied allgemeiner Empfindung und einer Begriffsbildung möge man sich etwa an folgendem Beispiel klar machen. „O mein Vater" wird sicher ein Jeder leicht sich musikalisch denken können, wenn er Liebe, Flehen der Verzeihung, Trauer u. dgl. im Spiel denkt. Aber: „Vater wird der Mann genannt, welcher ein Kind gezeugt hat", das in Musik gesetzt, kann nur etwas Unsinniges oder Komisches geben.

Jede aus Gefühlsstimmungen hervorgegangene Rede lässt sich musikalisch behandeln. Leicht ist aber zu ersehen, warum der Tonkünstler sich so gerne der Dichtung zuwenden wird. In ihr, welche ebenfalls keine Abstraction duldet, sondern auf der sinnlichen Lebendigkeit beruht, ist eine gesteigerte, seelische Erregtheit wirksam. Dann treffen manche künstlerische Ordnungen der Tonkunst und Dichtkunst zusammen. Eigentliche Gefühlsdichtung ist an sich schon musikalisch, ist Musik, verlangt Musik, weil sie aus allgemeinen Gemüthszuständen gleichsam tönend aufwallt und den poetischen Ausdruck erst während dieses inneren, oft gänzlich unklaren Gefühlswallens findet, von dem der Lyriker nicht selten am wenigsten Rechenschaft geben kann.

In verschiedener Weise kann die Tonkunst an die Rede herantreten.

Am einfachsten steigert sich die Rede zum Gesang. Das Gefühlsmoment der Worte schlägt durch und hebt das Ganze aus der unbestimmten Musik, darin jede Rede erklingt, in die bestimmte, reine, gemessene, also der Kunst entsprechende. Eine musikalisch-dramatische Bewegtheit der Rede tritt ein. Oder die Sprache wird nicht musikalisch oder besser gesagt nicht tonkunstmässig gehoben. Sie steigert sich nicht über den Ton des Sprechens, innerhalb dieser Grenze aber mit der höchsten Kraft der Empfindung durch Betonung, Klangfarbe u. s. w. behandelt. Aber ein Instrument tritt mit seinen Klängen hinzu. Accorde tragen die Stimmung der Redenden; dumpfere oder hellere, langsamere oder schnellere Klänge, Wohlklang oder auch ein schneidender Missklang dazwischen geben die einfache Begleitung, in ihrer Allgemeinheit durch ihre Verbindung mit der Rede allgemein verständig. Wort und

tragende, allgemeine Stimmung sind gegeben. Oder die Stimme schwillt zum Gesang an: dieselbe Begleitung bleibt. Oder die Musik tritt wetteifernd zur Rede. Sie begleitet den Gesang in denselben Tönen. Das allgemeine Stimmungsgefühl ist dann weggefallen und die Stimme hat nur eine Verstärkung erhalten, die aber so ergreifend wirken kann, weil sich gleichsam das Aussermenschliche mit ihr verbindet und ihr zu Hülfe kommt. Oder die Musik tritt frei an den Gesang und führt mit aller ihr zu Gebote stehenden Kraft die Stimmung aus. Sie benutzt ihre Vielstimmigkeit. Sie giebt theils allgemeine Stimmung, stützt den Gesang; mit diesen Tönen begleitet sie; jene lässt sie die Nebenstimmungen oder die sonst dem Gesungenen entsprechenden ausdrücken. Melodie und Harmonie lässt sie zusammen erklingen. Die Beschränktheit der Rede, welche je klarer sie ist, desto bestimmter, concentrirter wird, ergänzt sie durch ihre Allgemeinheit. Der Sänger, welcher z. B. singt: „Ach mein Herz ist tief bewegt“ drückt, wie Manches er auch hereinklingen lassen kann bei hoher Kunst, trotz der Allgemeinheit dieser Worte doch hauptsächlich nur ein Gefühl aus, oder wenige z. B. ein weich-schmerzliches. Die Musik aber in ihrer Macht im Nebeneinander lässt etwa Kraft, Weichheit, Freude, Innigkeit, Bedrückung, Unruhe, was nur Alles bei einem Gefühl jener Art mit und durcheinander wirksam werden und was sie durch Folge der Bewegung, Harmonie u. s. w. ausdrücken kann, hinzutönen und giebt uns somit gleichsam das All dieser Empfindung. Um den Kern des Gesanges sind alle Empfindungen tönend, krystallinisch zusammengeschossen.

Wo der Sänger sich mühselig durch einen oft wiederholten Gesang derselben Worte helfen muss, indem er bei jedem Nacheinander eine neue Empfindung vorwalten lässt und so den Umfang seines Gefühls, das er bei jenen Worten empfindet, zur Anschauung bringt, da kennt die Musik keine Schwierigkeit. In Harmonien bewältigt sie die ganze Tiefe des Gemüths. Schlag auf Schlag kann sie uns den weitesten Ueberblick geben. Natürlich braucht sie hierzu nicht Instrumente allein zu nehmen. Sie kann auch eine Mehrheit von Stimmen benutzen. Zu dem Gesang des Einzelnen tritt ein zweiter durchaus gleicher hinzu. Diese Gleichheit wird verstärken, nur in der Macht und Fülle verändern. Wenn zwei oder hundert oder tausend Menschen in gleicher Stimmlage und auf denselben Tönen Gesang anstimmen, so haben wir eine solche Verstärkung. Die erste innere Veränderung, die geringste erscheint, wenn zwei Stimmen in der Octave miteinandergehn. Ein neuer Ausdruck kommt hinzu; die ästhetische Bedeutung der Höhe und der Tiefe kommt zur Geltung. Sobald aber mehrere Stimmen nun in freieren Harmonien einander begleiten, tritt die oben angeführte grössere Vertiefung ein. Einheit des Gefühls umschliesst Alle, aber innerhalb desselben zeigt sich Mannigfaltigkeit. Ich brauche nicht auszuführen, wie in Terzett, Quartett u. s. w. die Verschiedenheit der Klangfarben mit den eigenartigen Gängen des

Gesanges, welcher sich harmonisch zusammenfasst zur schönen Toneinheit, die reichste Schönheit entfaltet, wie die Verstärkung jeder Stimme, dann Instrumentalbegleitung hinzutreten und so das grossartigste, mächtigste Tonwerk entstehen kann, das in jedem Pulsschlage uns Tonweiten eröffnet, wie vergleichsweise jeder Blick beim Durchwandern eines herrlichen Domes.

Noch eine Verbindung des Gesanges mit der reinen Tonbewegung könnten wir anführen. Aus den durch die blossen Töne in schöner Weise verkündeten allgemeinen Zuständen und Gefühlen, die sehnsüchtig, immer sehnsüchtiger nach bestimmterem Ausdruck ringen, wird gleichsam der Gesang geboren, in den dann alle Ströme zusammenfluthen. Ich brauche nicht zu bemerken, dass der Musiker dabei in der Wahl seines Textes sehr vorsichtig sein muss. Aphrodite soll aus dem Meer geboren werden, aber es dürfen nicht Berge kreisen, um eine Maus zu gebären. Ein „Freude, schöner Götterfunken“ gehört schon dazu, eine in ihrer Allgemeinheit der Musik näherstehende Poesie, deren allgemeine Gedanken aber von der höchsten Kraft und Tiefe sein müssen. Uebrigens brauchte man diese Art kaum als eine eigene aufzustellen, indem sich die Musik auch dabei zu einer Ausführung und Verklärung der Poesie gestaltet. Die Ergänzung der Musik durch den Gesang und des Gesanges durch die Musik trifft doch gewissermaassen zusammen.

Die einzelnen Formen des Gesanges, wie das die Rede musikalisch steigernde Recitativ, das einfache, in der Allgemeinheit der Empfindung sich bewegende Lied, die mehr persönlich bewegte, auch kunstvoller zusammengesetzte Arie, die Motette u. s. w. können wir hier nicht ausführen.

In der Instrumentalmusik werden durch Instrumente erzeugte Töne gebraucht. (Es ward schon gesagt, wie auch die menschliche Stimme nur als Instrument auftritt, sobald sie nicht sprachlich gestaltet, z. B. beim Jodeln, Trällern, Pfeifen u. s. w., auch dort, wo beim Singen die gesungenen Worte nicht verstanden werden, sei es aus Unkenntniss der Sprache oder durch Undeutlichkeit, etwa bei einem sehr starken Chorgesang ist der Gesang von rein instrumentaler Wirkung.) Wir können hierbei am deutlichsten den musikalischen und sprachlichen Unterschied ersehen. Mit allem Ausdruck, den eine Reihe von Instrumenten für den musikalischen Ausdruck von Zuständen bietet, kann niemals die Sprache nachgemacht, höchstens nur nachgeäfft werden. Es kann also nie die Musik die Sprache und ihre Bestimmtheit ersetzen, sowenig die Sprache die Musik in ihrer Eigenthümlichkeit zu ersetzen vermag. Der Künstler hat in den Tönen ein Material, das er der musikalischen Idee und den musikalischen Gesetzen gemäss gestaltet. Ganz hierbei abgesehen, ob er von bestimmten Gedanken oder Empfindungen beim Schaffen des Tonwerks beseelt ist oder beseelt sein muss, oder nicht; sein Gedanke, seine Empfindung kann sich in Tönen nur in der dem Tonleben charak-

teristischen unbestimmten Weise ausdrücken. Es geht hier wie mit der Architectur. Auch der Architect setzt in der Phantasie alle seine Ansichten, Gefühle u. s. w. architectonisch um. Seine Ansicht z. B. von der Grösse des Berufs eines Königs, von dessen Macht, Reichthum u. s. w. werden ihm zu Grösse, Höhe, Reichthum der Formen, den edelsten Verhältnissen, reichstem architectonischen Schmuck. Er schafft nichts kleinlich, selbst Räume, bei denen eine geringe Dimension genügen würde, bildet er über die Grösse des Bedürfnisses hinaus; nirgends darf Gedrücktheit, Beschränkung, Knausern u. dergl. sich bei dem Bau verrathen. Specieller sprechen kann der Architect nicht, der sich auf das Rein-Architectonische beschränkt und nicht bestimmtere Symbole, Plastik und Malerei zu Hülfe nimmt. So setzt der Tonkünstler seine bestimmten Gedanken in Töne um; deren Verhältnisse von Höhe, Tiefe, deren Art der Folge und Klangfarbe sind für ihn Ausdruck und Material. Es ist nicht nöthig, dass er bestimmte Gedanken zum Ausgangspunkt nimmt; ja gewöhnlich mag sich der musikalische Schaffensdrang aus ganz allgemeinen Empfindungen herausgestalten, aus ganz allgemeiner Erregung und Bewegung: Ruhige Heiterkeit giebt ruhige Bewegung, Freude schnelleres Pulsen, schnellere Bewegung; Unruhe, Hast, Zerfahrenheit u. s. w. äussern sich in der Art der Bewegung; gehaltene Kraft, rohe Kraft, Stärke, Milde drücken sich in der Qualität des Bewegten aus; desgleichen Trübung, Klarheit u. s. w., Alles dies in der Art des Tones und der Art seiner Bewegung. Wie weit diese allgemeinen Zustände im allgemeinen Empfinden bleiben oder durch bestimmtere Empfindungen und Gedanken beeinflusst sind, kommt je darauf an. So gut der Architect ein architectonisches Formenspiel entwerfen kann (z. B. Construction einer Fensterrose, eines Mosaiks, von Arabesken), das an sich gar nichts mit einer bestimmten Idee zu thun hat, und wieder im Anlehnen an eine bestimmte Idee, in der Ausführung eines Auftrages für diesen und jenen Zweck, sein Werk, Kirche, Palast etc. schafft, so kann der Musiker im rein musikalischen Formenspiel aus der allgemeinsten Tonempfindung und Tonfreude heraus schaffen (bei fugenartiger Behandlung; das Thema wird durchvariirt, vergleichbar den Formvariationen eines gothischen Maasswerks); er kann eine bestimmte Idee zu Grunde legen, indem er von bestimmten Seelenzuständen, von dichterischem Text u. s. w. ausgeht und die allgemein musikalischen Zustände derselben ausdrückt. Seine musikalische Empfindung muss eine wahre, schöne sein; in den schönen Tönen, in ihrer inneren Gesetzmässigkeit, wie in deren Beziehung auf das vortragende Instrument giebt er ihr die tönende, sinnliche Verkörperung. Einheitlich, jeder Willkür entzogen, wie frei es auch sein mag, wahr, erscheint dann das Tonwerk, sobald der Künstler die Tonwelt richtig zu beherrschen versteht. Sein Kunstwerk ist deshalb ein durchaus aus innerer Nothwendigkeit hervorgegangenes; Willkür ist ausgeschlossen;

in der leitenden, die Seele des Kunstwerks zeigenden Tonempfindung hat nichts als die Idee desselben Geltung, die allerdings dem Material und den Werkzeugen anzupassen ist, wenn sie ausgedrückt werden soll. Die Art und Weise der inneren Zusammensetzung, der Ausführung des Ganzen, kann dann allerdings nach den bestimmtesten, feststehendsten Normen geschehen.

Wir finden auch hier unsere alten Gesetze wieder. Es sind die einzelnen Formen nicht durchzunehmen, aber Symmetrie, Gleichgewicht, Gliederung, Gruppirung, Geschlossenheit u. s. w. werden darin überall zur Geltung gebracht. Es sei hier nur auf die Gruppenbildung der grössten Musikwerke hingewiesen. Während bei den kleineren — wo der Componist einen kurzen musikalischen Gedanken ausspricht, der nun durch seine inneren Veränderungen, dann aber wohl durch alle die ihm verwandten Stimmungen geführt wird, welche durch ihn in Mitleidenschaft versetzt werden — eine einfache Kettengliederung herrscht, zerfällt z. B. die Symphonie in grosse, in sich wieder reich gegliederte Gruppen. Dort baut sich aus Satz und Gegensatz, Uebergang in die verwandte Empfindung oder in die feindliche, sich sträubende, aber dann doch harmonisch bewältigte, das Ganze auf. Durch alle diese Kettenglieder hindurch, in denen die Uebergänge in einander greifen, kehrt die Reihe wieder zum Ausgangspunkt zurück. Der Tongang ist dadurch als vollständig abgeschlossen, als durch alle Stadien zur Beruhigung geführt gezeigt. Im grossen Gruppenwerke ist innerhalb der einzelnen Gruppen ein Aehnliches, aber die Gesammtempfindung ist nicht der Art, dass sie sich in dieser einfachen Weise völlig aussprechen liesse. In vier, wohl auch in wenigeren oder mehreren Sätzen wird sie zum Ausdruck gebracht. Allegro, Adagio, Scherzo und Finale sind gemeiniglich diese Sätze: kräftig, ernst und gemessen, heiter folgen sie auf einander. Das Finale fasst dann das Ganze mächtig zusammen. — Ueber welch' eine Fülle musikalischer Gewalten der Tonkünstler disponiren kann, ward durch die Charakteristik einiger Instrumente wenigstens angedeutet. Gleichsam die ganze schöntönende Natur dient ihm zum Material. Wie er dieselbe, im Verhältniss zur Vocalmusik, im Ganzen durch strengere Ordnung in Bau, Zusammensetzung, mathematisch genauere Behandlung zu bewältigen hat, darauf möge hier nur hingedeutet werden; die strengere Ordnung ist darin durch das Material geboten.

Nehmen wir an, ein Componist sei von dem Schicksal des Achilles dichterisch angeregt. Achill wappnet sich: Kampfstimmung; seine Drohung, sein Trotz, das Flehen seiner Mutter; er ist unerbittlich und stürmt zur Schlacht; Kampfgewühl; zwischendurch tönt es wie ferne Klage; es ist die Stimme der Thetis, welche weiss, dass ihr Sohn bald nach seinem Siege über Hector sterben muss, auch wohl der Geliebten. Aber unerbittlich erdrückt er im Rachedurst und Muth seiner eisernen

Seele dieses in die Schlachtenfreude und den Sieg hineinklingende Gefühl. Das zürnt, kämpft, jauchzt und klagt auch schon in Tönen. Triumph. Dann aber Tod des Achilles. Wunderbare Trauermusik lösst den Sturm der Töne ab; aus den Wogen taucht Thetis mit den Töchtern des Meers; der Todtengesang schwillt um den geliebten Sohn. Der Trauerchor der Griechen tritt hinzu; himmelan schallt die Klage, zugleich mit dem Heldenlobe; ewig, unsterblich wird sein Name sein; zu den Göttern wird er emporsteigen. Dies wäre etwa der Inhalt des Allegro's und Adagio's. Will der Componist nun vielleicht die Festlichkeiten und Leichenkämpfe am Grabe des Achilles wählen? Oder will er sich vorstellen, die Seele des Jünglings werde von den Nereiden in die Wohnung der Thetis getragen; die Trauer ist den Ueberirdischen vergangen; wohl noch feierlich schallt es hindurch, aber Lust und Freude herrschen vor; muss doch die Seele des Getödteten nicht hinab zu den traurigen Schatten, sondern zu den Seligsten der Heroen soll sie wandeln oder sie soll eingehen in den Olymp. Jauchzen Elysiums oder des Olymps beschliesst das Ganze. Sieg, Tod und Verherrlichung des Erhabenen ist dadurch gegeben. Die Einheit des Ganzen herrscht in reicher Mannigfaltigkeit durch alle Stimmungen des Grolls, Muthes, Vertrauens, Sieges, des Todes, der Verzweiflung, der Lust, der Verherrlichung. Kriegerische Marschmusik, gesangähnliche, rhythmische, tänzelnde Lust u. s. w. wechself hier mit einander ab. Helden, Götter, Göttinnen, Krieger, Weiber können gedacht sein; alle finden ihre Stimmen, aber Alles bleibt, wie sehr auch z. B. das Flehen der göttlichen Mutter, der Trotz des Sohnes, der Gesang der Meertöchter nach der Bestimmtheit des Gesanges ringen mag, doch innerhalb des reinen Tongebietes. Der Componist spricht in dieser Weise in Tönen. Wenn er es uns aber nicht sagt, was ihn angeregt hat, so werden wir nie mit Bestimmtheit aus der Musik auf die Anregung schliessen können, sondern nur im Allgemeinen auf Vermuthungen angewiesen sein; wir hören nicht Achill, nicht Thetis, nicht die Griechenschlacht u. s. w., sondern nur erhabene, milde, flehende, kriegerische Musik u. s. w. Vom musikalischen Ausdruck genau alle Gedanken einer Dichtung ohne deren Kenntniss errathen, ist natürlich unmöglich, so unmöglich als man beim Lesen einer Dichtung genau wissen kann, wie ein Tonkünstler sie componiren würde. Dies in Bezug auf solche Rückübersetzungen von Musik in Dichtung.

Wie schon früher bemerkt worden, imponiren diejenigen Werke durch Kraft, Kühnheit, Stoffbeherrschung oft am meisten, in denen der Künstler bis an die letzten Grenzen seiner Kunst vorgedrungen ist, ja, wo er über dieselben hinaus in ein anderes Gebiet hineingestrebt hat. Wir sahen ein Aehnliches in der zur Malerei strebenden Plastik, in der musikalisch wirken wollenden Malerei. In der Musik finden wir die Bemühungen, in die Sprache überzugreifen. Wo ein Meister dergleichen

unternimmt, wird die Kunst durch seine gewaltigen Anstrengungen stets etwas gewinnen. Er erweitert ihre Grenzen in der einen oder andern Beziehung. Aber sie wird auch stets Schaden und mehr Schaden als Nutzen davon haben, wenn ein grosser Meister zu viele und seine Schüler, Nachfolger und Nachtreter wohl, wie es zu geschehen pflegt, alle Anstrengungen darauf verwenden, mit der andersartigen Kunst zu rivalisiren. Was beim Meister oft ein Zeichen überströmender Kraft und Fülle ist, das ist bei vielen Nachbetern ein Zeichen der Oede; sie suchen etwas ausser sich, weil es im Innern leer ist. So wird weder das Glück noch die Höhe der Kunst gewonnen. Als einen solchen bahnbrechenden Meister will ich nur Beethoven nennen. Ein mächtig wachsender Baum ist etwas Herrliches und unsere Freude. Wenn aber nur Ring an Ring um den Stamm anschiesst und über dies äussere, hölzerne Wachsthum das Mark des Baumes vertrocknet, dann währt die Freude nicht lange. Aussen scheinbar gewaltig, innen bald hohl steht er da; es vertrocknen Blätter und Zweige; dürre Aeste klappern umher; das todte Holz fällt auseinander. Die Empfindung ist das Reich der Tonkunst. Wo diese darüber hinaus in die Bestimmtheit der Sprache, sei es der Schilderung durch dieselbe oder der Gedankenhaftigkeit u. s. w., übergehen will, da verliert sie den Grund unter den Füssen; sie outrirt; sie wird unsinnig oder hölzern.

Eine blosse Nachahmung des Natürlichen durch die Töne ist ein Kunststück, kein Kunstwerk. Dies gilt z. B. für alle täuschend ähnlichen Nachahmungen von Stimmen — Menschen- und Thierstimmen — welche mit einem Instrument hervorgebracht werden. Dass der Widerspruch, welcher in einer solchen Nachahmung liegt, leicht komisch behandelt werden kann, braucht kaum bemerkt zu werden. So finden wir denn auch Nachahmungen bei naiven, heiteren Stimmungen harmlos vom Tonkünstler gebraucht; wer dieselben mit Rigorosität verdammen wollte, zeigte, dass er keinen Scherz verstände, keinen Humor besässe. Kukuk mag rufen, so gut er's kann, Lerche singen, Clarinette mag blärren wie ein Kalb, wo es hineinpasst. Etwas Rein-Schönes kann dadurch freilich nie entstehen; nur im Heiteren, Niedlichen, Reizenden, Komischen ist dergleichen angebracht.

Im Gegensatze hierzu steht die formelle Behandlung der Musik. Hinsichtlich ihres Formwesens herrscht in ihr die strengste Regelmässigkeit; das ganze System der Tonlehre ist auf's genauste, ist mit mathematischer Genauigkeit geordnet, theils unbewusst nach dem Gefühl, theils mit Absichtlichkeit im Laufe der Zeiten. Mit diesen, einst geistig herausgefühlten und festgestellten Gesetzmässigkeiten lässt sich nun vortrefflich operiren. So z. B., wenn irgend eine Harmonie angeschlagen und diese durch die verschiedenen Tonarten geführt wird. Auch hier kann ein, wenn auch unbelebteres Schöne herauskommen, wie formell auch der Tonkundige in dieser Art zu Werke gehen mag.

Formenphantasie und Kenntniss, gleichsam spielende Anwendung der schwierigsten Regeln u. s. w. lassen sich hier zeigen und bringen Werke zu Stande, welche wir schon mit den mathematischen Constructionen der Architectur des gothischen Stils verglichen haben. Immer wird aber das eigentliche innere Leben einer solchen Formmusik fehlen. Sie ist an sich mehr eine Vorübung für die lebendige, in Melodien sich bewegende Musik, wobei wir Melodie freilich weiter zu fassen haben, als dies gewöhnlich geschieht, wo eine sangbare Weise darunter verstanden wird.

Instrumentalmusik und Vocalmusik mit einander verbunden, wird, wie gesagt, als drittes Gebiet gefasst. Wir wollen hier nur die Form noch kurz in's Auge fassen, die als Oper bekannt ist. Im Unterschiede vom Oratorium, wo einzelne Stimmen die Träger des dramatischen Gesanges sind, wo aber keine weitere Action als nur durch den Gesang stattfindet, wird bei der Oper von handelnden Personen gesungen. Instrumentalmusik begleitet, stützt, ergänzt oder wie sie nun angewandt werden mag, diesen Gesang sowohl, wie die ganze Handlung.

Ein solches Schauspiel kann durchaus im Gesang durchgeführt werden, oder es kann sich zum Theil in der gewöhnlichen Rede bewegen und nur stellenweise in Gesang übergehen, wie im Melodrama. Aus einem solchen, der Nachbildung des griechischen Dramas, hat sich die Oper entwickelt. Die letzte Art ist in der Form nicht so einheitlich; Rede und Gesang athmen durchgehends eine verschiedene Luft. Doch soll hier kurz auf den Unterschied aufmerksam gemacht werden, der wohl zwischen einem griechischen und einem heutigen Melodrama stattfand. Wenn des Aeschylus hochtönende mächtige Verse, als ein Kunstwerk behandelt, auf der Bühne die Träger eines mächtigen Pathos waren, dann war das allerdings etwas Anderes, als wenn bei uns aus der Prosa oder aus Versen, die kaum Jemand für Verse erkennen kann, sondern die bald wie Prosa, bald wie Worte in steifen Zwangsformen klingen, plötzlich ein Gesang herausbricht. Prosa in Sprache, Stimme und Haltung des Schauspielers, plötzlich Attitüde, Hand auf's Herz u. s. w., Blick nach oben und nun Gesang, damit ist es nicht gethan. Aber wenn das ansteigt, wenn die Gemüthsbewegung so überschwillt wie etwa im Aeschylus, dann ist der Uebergang durchaus vermittelt. Im Gegensatz zu dem trefflichen Marx will ich hier aus seinem Werk den Chor der Schutzflehenden des Aeschylus (nach Droysen) anführen:

Du holmreich Land! Du theures Heiligthum!
Was werd' ich dulden, ach in Apia wohin
Entfliehn, wo dunkle Stätte finden, auszuruh'n?
    Ein schwarzer Rauch möcht' ich fliehn,
    Zeus' Wolken nach von hinnen ziehn,
    Lautlos verschwinden,
    Möcht' ein leiser, leichter Staub
    Emporgeweht flügellos verfliegen!

Nein, fluchtlos bliebe hier nicht meine Furcht! —
Und dunkelwogend pocht das Herz in meiner Brust!
Des Vaters Wort, es traf mich, ich vergeh' vor Angst! —
So werd' der Tod eh' mein Theil,
Hoch aufgeknüpft im bitt'ren Seil,
Eh' diesen Busen
Rührt des Gottverfluchten Hand,
Eh' will ich todt, will ich des Todes Raub sein.

Wo find' ich einen Ort nur, hoch in luft'ger Höh',
Um den die nebelfeuchte Wolke wird zu Schnee,
Ein stilles, jähes, gemseneinsames, abgrundschwindelndes
Adlernistendes Felsgehäng,
Tiefen Sturzes Zeuge mir,
Eh' dieser Brautnacht dunkelem Fluch mein brechend Herz anheimfällt?

Marx ist durchaus gegen die musikalische Behandlung eines solchen Gedichtes. Ich aber meine, wie Architectur und Plastik sich vereinen, so hier die gefügte Rede und der Gesang. Nach der Rede des Danaos beginnen die Danaïden „Du holmreich Land". In tiefer Angst schwillt ihre Rede recitativisch an, bis sie in:

„Ein schwarzer Rauch möcht' ich fliehn"

vollständig aus der Bewegung der Sprache und des Rhythmus in Gesang hinübergeschwollen ist. Ist das nicht Sehnsucht, nur düsterer, verzweifelnder, wie wir sie in „Eilende Wolken, Segler der Lüfte", haben? Und nun setzt die Rede wieder unruhig ein: „Nein, fluchtlos". Aber mit dem: „Des Vaters Wort, es traf mich" rauscht Angst und Todesverzweiflung wieder auf — „Eh' diesen Busen rührt des Gottverfluchten Hand" giebt es denn eine mehr dramatische Bravourstelle? Und nun unruhig, verzweifelnd setzen die Worte wieder ein: „Wo find' ich einen Ort nur?"

Eine derartige musikalische Behandlung ist für uns sehr schwierig, weil uns der grosse, getragene Stil des hellenischen Schauspiels fehlt. Dann ist auch der eigentliche dramatische Gesang zu sehr abhanden gekommen; der Klang im Allgemeinen ist vorwiegend über die Tonsteigerung der Leidenschaft gewesen. Dass auch der singende Schauspieler dafür keinen eigentlichen Stil herausbilden konnte, ist natürlich.

Betrachten wir einige Arten des Gesangspiels. Zuvor aber noch einige Bemerkungen über den Text. Wir sahen den Gesang aus einer gleichsam überfliessenden Steigerung der Rede hervorgehen, die durch das tiefe Gefühl zum Gesang anschwillt. Andererseits fanden wir in den Tönen an sich den Ausdruck der allgemeinen Empfindungen. Zwischen diesen Extremen dramatischer, an das Wort gebundener Leidenschaft und dem allgemein musikalischen Gefühlsausdruck bewegt sich nun der Musiker. Der für dramatischen Gesang Begabte wird sich soviel wie möglich der Allgemeinheit entziehen und in den leidenschaftlichen Ton-

ausdruck werfen, hier als Stütze eine mächtige, erschütternde, von tiefster Leidenschaft bewegte Rede suchend. Je lieber er sich in weicheren Empfindungen wiegt, je unbestimmter, träumerischer seine Gefühle sind, je musikalisch-lyrischer er ist, um diesen Ausdruck hier zu gebrauchen, desto lieber wird er sich dem Unbestimmten auch im Texte zuwenden. Da nun die meisten Musiker in den allgemeinen Empfindungen verharren, so werden wir sehr häufig das Bestreben finden, einen individuellen Text so viel wie möglich zu vermeiden und gerne ein unbestimmtes, selbst nebelhaftes Gedicht als Text gewählt sehen. Ein Gefühl wird immerhin dem Componisten dadurch gegeben; jetzt ist er froh; zu den unbestimmten Worten kann er sich auf's freieste ergehen. Ein sonst noch so untauglicher Zweig oder dürrer Stab der Poesie ist ihm oft sehr willkommen, seine dichten, schönen Ranken und Blumen darumzuschlingen und daran in die Höhe zu heben. Mag der Text auch oft noch so unnütz, albern, trivial sein, wir finden wohl die trefflichste Musik dazu, hören ihn auch wohl aus ähnlichen Gründen von Vielen am besten gesungen. Sobald die Sprache nicht überwiegt oder sich nicht auf's innigste mit der Musik vereint, sobald die Musik ein Uebergewicht hat und sie hauptsächlich wirken soll, sobald gebraucht diese Zeit, um ihre eigentlichen Vorzüge zum Ausdruck zu bringen; in der einmaligen Kürze des Wortes vermag sie das nicht immer. Sie muss gleichsam das Wort in seine ursprünglichen Tonzusammensetzungen auflösen. Sie liebt im Text allgemeine Empfindung, welche sie nun nach ihren mannigfachen Nüancen durchführt. Dazu darf der Text aber auch schon formell nicht zu fest geschnürt sein, nicht zu unzerreissbar in einander wachsen. Er muss womöglich sich zerlegen lassen und Empfindung an Empfindung lose reihen. Dabei ist der unbestimmte Empfindungsausdruck am willkommensten. Man nehme Worte wie: „tra cento affetti e cento vamm' ondeggiando il cor“ (zwischen hundert und hundert Schmerzen wogt mir das Herz). Wenn Donna Anna und Don Ottavio das auch noch öfter sängen als sie es thun, oder wenn „Heg' ich Mitleid doch für ihn“ auch noch zehn Mal gebracht würde, so hätte die Musik noch ein leichtes Spiel, neue Empfindungen zu diesen Worten zu geben.

Die Musik liebt also Texte, welche Empfindungen aneinanderreihen; feste, logische Gedankenverbindung und Ineinanderflechtung widersteht ihr. Abgesehen davon, dass das Gedankenhaft-Unsinnliche überhaupt aus ihrem Bereich fällt, ist ihr die losere Verknüpfung deshalb so erfreulich, weil sie die Zwischengedanken, welche der Dichter weggelassen und dem Hörer überlassen hat, ergänzen kann. Sie kann mit all' ihrer Macht sich in diese Lücken hineinwerfen und ihre Kräfte darin entfalten. Man übertrage dieses einfach auf den ganzen Text einer Oper. Wie bei einem lyrischen Lied zwischen Vers und Vers, so geschieht hier, nur im vergrösserten Maassstabe dasselbe mit jedem Gedichte, jeder Arie u. s. w. Der Operntext, der in dieser Art dem Componisten bequem

sein soll, muss also zwar aus einer einheitlichen Idee herausgearbeitet sein, im Innern aber im Grossen wie im Kleinen eine losere Zusammenfügung haben, damit das musikalische Element zur vollen Entfaltung kommen kann.

Vor dem Schauspiel mit Gesang und Musik könnten wir das Schauspiel anführen, zu dem Musik allein hinzutritt. Eine gehobene, innige, tiefempfundene Rede kann von Musik getragen werden. So z. B. verlangt es Göthe in der Schlummerscene des Egmont. Die Musik wird hier meistens in ihrer Innerlichkeit nur für einzelne Scenen passen. Oder in einem Drama bricht die gesteigerte Rede in Gesang aus, zu welchem dann Instrumentalmusik hinzutreten kann. Haben wir eine gewöhnliche Conversationsrede und Handlung, so kann die Kluft zwischen Prosarede und Gesang nur vom Komischen übersprungen werden; ein Rein-Schönes kann bei einem solchen Melodrama nie entstehen. Anders aber, wo durch die Kunst in der Poesie dem Musiker vorgearbeitet ist. Gehobene, namentlich rhythmisch geordnete Sprache, ideale Gluth des Ganzen, kann den Gesang nicht bloss annehmlich, sondern nothwendig erscheinen lassen. In dieser Art ist das griechische Drama behandelt. Ein Gleiches z. B. — von der Braut von Messina ganz abgesehen — bei Schiller in der Maria Stuart. Man lese den 3. Aufzug, 1. Auftritt. Hier ist die leidenschaftliche, überströmende Empfindung der Art gesteigert, dass sie durch die Worte

„Lass mich der neuen Freiheit geniessen,
Lass mich ein Kind sein — sei es mit — u. s. w."

zum Gesang emporstrebend, durch die Worte der Kennedy wieder auf kurze Zeit zur Ruhe und gedankenhafteren Erkenntniss in die gewöhnliche Versrede gedrückt, dann so wieder anschwillt, dass sie eigentlich in Gesang ausbrechen muss, wozu dann auch die Hifthörner, erst ferner, dann näher, erklingen. Mit den Worten:

Die Blicke frei und fessellos
Ergehen sich in ungemess'nen Räumen

steigt die Empfindung an. Nun Sehnsucht, unhemmbares Verlangen. Es wachsen den Worten allmälig die Flügel zum Gesange:

Dort, wo die grauen Nebelberge ragen,
Fängt meines Reiches Gränze an,
Und diese Wolken, die nach Mittag jagen,
Sie suchen Frankreichs fernen Ocean.

Die Worte: „Eilende Wolken, Segler der Lüfte" sind Gesang, wie oben bei Aeschylus die Danaïden singen. In dem letzten Vers „Ihr seid nicht dieser Königin unterthan" fällt der Gesang wieder matt, ausruhend in die Rede zurück.

Die Verse:

„Dort legt ein Fischer den Nachen an“

und

„Hörst Du das Hifthorn? Hörst Du's klingen,
Mächtigen Rufes, durch Feld und Hain?“

sind ganz Gesang, wozu schon die ferne Jagd mit ihren Hörnern sowohl die Unruhe, als die Weichheit, als zum letzten Vers die mächtige Kraft giebt. [Schiller ist zu diesen Stellen, in der Jungfrau von Orleans desgleichen, angeregt durch die Lyrik des griechischen Chors.]

Es wird so viel über die Opern jetzt geschrieben, über ihre Texte u. s. w. Mich dünkt, man könnte an solchen Beispielen Manches lernen. Es geht freilich auch hier, wie mit dem Bemalen plastischer Werke. Man müsst' es „können“. Wer solche Scenen richtig und gewaltig componiren könnte, wer solche Worte gewaltig singen könnte, die müssten uns in einer Weise erschüttern, wie nur Aeschylus und Sophokles je ihr Publikum erschüttert haben. Aber von ihnen müsste man lernen, um in dieser Weise eine schöne Verbindung von Poesie und Musik zu bewirken.

Bei den angegebenen Arten herrschte die Rede über den Gesang vor. Bei der Oper kehrt sich das Verhältniss um. Hier fallen nur zuweilen Parthien in die Rede. Entweder geschieht dies in Folge der Benutzung des daraus entspringenden komischen Elements, wie nach dem oben Gesagten leicht ersehen wird, oder es werden durch die Rede die für Gesang sich schlecht eignenden und doch dem Ganzen nothwendigen Parthien ausgedrückt, z. B. die für die Weiterführung der Handlung nöthigen Stellen, in welchen kein liedartiges In-sich-Verweilen möglich ist. Wir brauchen uns nur an das oben Gesagte zu erinnern, um zu sehen, dass dann eine gehobene Rede verlangt wird, damit das Ganze nicht aus dem Stil falle. Diese gehobene musikalische Rede giebt das Recitativ. Es ist hinsichtlich desselben aber darauf aufmerksam zu machen, dass das vollständig als Gesang behandelte Recitativ den Nachtheil gegen die gehobene Rede hat, dass es nur zu leicht schleppend erscheint. Es soll kräftig weiterführen, darf also am allerwenigsten in sein Gegentheil fallen und verzögern. Darum muss es einen inhaltsschweren, vorwärtsführenden Text haben und dieser muss einer leidenschaftlichen Behandlung gerecht sein, oder das Recitativ wird schwerfällig und langweilig.

Häufig wird aber diese, wenn geschickt angewandte, mächtige Hülfe der Rede verschmäht und die ganze Oper so viel wie möglich auf liedartigen Gesang angelegt. Da nun aber jedes derartige Gesangstück in sich Geschlossenheit verlangt, so wird eine solche Oper in ihren einzelnen Gliedern leicht auseinanderfallen, wenn nicht die Musik sie fest zusammenhält und die Idee und Anordnung des Ganzen doch eine feste Einheit herstellt. Eine solche Oper ist wie eine Perlenkette. Glänzt nicht Perle an Perle, sitzen sie schlottrig auf einem werthlosen Faden, so dass dieser roh hindurchsieht, so ist die Kette unschön.

Es ist nicht zu leugnen, dass wir in dieser Weise mit unsern Opern in ein Extrem gerathen sind, dem dringende Abhülfe Noth thut. Ein guter Text der angegebenen Art ist sehr schwierig; ein schlechter ist leicht und darum der gewöhnlichere. Unzusammenhängend ein Musikstück neben einem anderen; zwecks des Zusammenhangs oft der pure Unsinn im Text; der Unsinn überdeckt von der Musik, dann auch unhörbar durch schlechten Gesang, bei dem man nicht versteht, was der Sänger singt. Durch den Zug der Tonkunst zum Allgemeinen, den wir behandelt haben, wird der Text nun noch leicht in's Verblasene, Characterlose gerückt, indem der Musiker auf den Dichter wirkt. Jeder sieht leicht, wohin das führt. Wahres dramatisches Element kann in solchem zerhackten, flachen, unsinnigen Werke nicht aufkommen; Uebertreibung, Geschraubtheit, gemachte Energie wird also die innere Kraft der Leidenschaft, die wahre Energie im Stück ersetzen sollen. Diese Uebertriebenheit ist aber unschön, hat keinen Stil mehr, ist manierirt. Die Kunst ist darin verloren.

Das ist das Extrem, wohin ein an sich richtiges Bedürfniss die Oper führt und geführt hat. Geholfen wird, oder das Gleichgewicht wird hergestellt durch den Gegensatz: feste, geschlossene Verbindung im Stücke, echte dramatische Sprache, gewaltige Leidenschaft. Statt des Rein-Musikalischen, Liedartigen, soll dramatische Leidenschaft im Gesange herrschen. Nach unserer obigen Auseinandersetzung, nach dem Beispiel aus dem Aeschylus und der Maria Stuart, brauchen wir dieselbe nicht näher zu erklären. Wie ein solches Extrem das vollste Gegenextrem wohl verlangt, so müsste man statt der Liederoper ein Rededrama mit dramatischem Gesang pflegen. Ein eigener Stil für Spiel, Sprache, Gesang müsste freilich erst dazu gebildet werden. Was den Tonkünstler betrifft, so kann er an den Männern lernen, welche für eine Zeit ihre Tonwerke dichteten, in welcher das jetzt herrschende Uebel noch nicht herrschte, oder welche sich mit Erfolg dagegen stemmten.

Ich meine, man könne aus dem Gesagten leicht ersehen, wie naturgemäss unsere jetzigen Bewegungen in der Oper sind. Richard Wagner's Kampf, andererseits das begeisterte Zurückgreifen auf unsern hehren Händel und seine titanische, dramatische Kraft sind, um es kurz zu sagen, naturgemäss. Die Oper lebt noch; die Sprossen an den jüngsten schönen Aesten taugten nicht viel; sie waren zu wild in's Kraut gewachsen, waren nicht genug beschnitten worden; diese Stämme müssen jetzt ausruhen; dafür schlagen andere wieder aus.

Es kann sich hier nicht darum handeln, eine Kritik der Bestrebungen der Gegenwart zu geben. Hoffentlich wird der Leser einen ruhigen Einblick in derartige Entwickelungen durch die einfachen Auseinandersetzungen gewonnen haben. Ruhig prüfend wird Derjenige, welcher dem Parteikampf ferne steht, das Richtige in den Principien erkennen, die Uebertreibung, zu welcher der Streit verführt, das Unzu-

längliche und Outrirte in den Ausführungen, wenn nun mit einem Schlage das Nothwendige, aber für den Augenblick Unmögliche, möglich gemacht werden soll, zu welchem Unternehmen doch Feinde und Freunde den Reformirenden stets drängen. Der verwickeltste Kampf wird sich ihm dann entwirren. Anscheinende Gegensätze sieht er harmonisch sich einen. Das Recht und Unrecht auf beiden Seiten wird ihm klar, aber er begreift, wie es gegenseitig sich durchkämpfen, aufheben, abschleifen muss. Es ist etwas Grossartiges um einen solchen Kampf, in dem tüchtige, bedeutende Kräfte auf allen Seiten stehen. Konnten doch die Götter selber es nicht unterlassen, vom Olympos in die Schlacht hinabzusteigen, wenn es recht herrlich im troischen Gefilde herging. Sehen wir auch augenblicklich in dem Musikkampfe nicht so viele Helden aus der nur im Ganzen zählenden Menge ragen, sehen wir auch viel unerquickliches Draufschlagen und selten schöne Kämpfe, hören wir viel wüstes Geschrei und Geschimpfe und wenig herrliche Reden, giebt es viel Gepauke, Staub, viele weisse Lebern, wenig rothes Herzblut, so gewährt er doch trotzdem einen bedeutenden Anblick. Nach mehr Helden auf beiden Seiten muss man freilich seufzen, dass man nicht oft unwillkürlich an den Froschmäusekampf statt an die Iliade erinnert werde.

Möge diese Uebersicht des Tongebietes nach seinen allgemeinen Grundlagen genügen. Leider können wir hier die Musik nach den Regungen, welche sie erweckt, nicht weiter verfolgen. Wir haben weder den innigen Gesang seliger Liebe belauschen können, noch das Entzücken der Hirten bei dem ersten hellen Geschwirr der Panspfeife, noch den Klang von Demodokos' Leyer und dessen Gesang, wie er das Herz des furchtbaren Laertiaden rührt —

„Solches sang der gepriesene Demodokos. Aber Odysseus
Schnell sein Purpurgewand mit nervichten Händen erhebend,
Zog es über das Haupt und verbarg sein herrliches Antlitz,
Dass nicht säh'n die Phäaken die rinnende Thrän' aus den Wimpern."

Wir haben nicht die Flöten gehört, unter deren Klängen die rothrockigen Spartaner zum Fest der Schlacht zogen, nicht die wilde Musik der Barbaren, nicht die Klänge der Regimentsbande, nicht die Wirbel der Trommel zum Sturm —

O wie ruft die Trommel so laut! —
Vater, Mutter, süsse Braut!
Kann nicht bleiben,
Denn die Trommel,
Denn die Trommel, sie ruft so laut!

Wir hörten auch nicht das Jodeln auf den Bergen, noch Schalmey, noch Cither, noch den Dudelsack auf nebligen Haiden des Hochlands. Und

selbst zum Tanze haben wir den Tönen nicht folgen können, weder dem schnurrenden Brummbass und Horn und Clarinette, noch der Zigeunerfiedel in ihren tollen Sprüngen und wilden Seufzern. Aus den Hallen der Kirche mit den Orgelklängen eines Bach, aus dem Saal, d'rin eine Beethoven'sche Symphonie schwillt, aus dem Theater, d'rin Don Juan uns erschüttert, d'rin Cherubim seufzt, d'rin die Zauberflöte bezaubert, aus der Messe, d'rin die Gräber und die Himmel sich öffnen und Hölle schauert und Himmel singen, sind wir geblieben. Nicht in das blühende persönliche Leben durften wir greifen; in dem Allgemeinen mussten wir uns hier beschränken.

Nur noch wenige Worte zum Schluss.

Man hat zu manchen Zeiten die Musik hinsichtlich ihres bildenden Elements besser zu schätzen gewusst, als jetzt. Die Alten sowohl, wie das Mittelalter, wie selbst die neueren Zeiten bis in unser Jahrhundert hinein, haben dies in vielen Beziehungen gezeigt. Sehen wir heute auf die volksbildende Macht der Musik, so ist die sehr gering. Viel Geklapper vor den Ohren, wenig Musik in den Köpfen und Herzen. In den Volksschulen, namentlich auf dem Lande, sollte die Musik besser gepflegt werden. Auch die einfachsten Instrumente sollten da für die Begabteren gelehrt werden. Ein wie tiefes Musikbedürfniss im Volke steckt, zeigt seine Bewunderung der Drehorgel, seine Neigung, die Ziehharmonika zu spielen u. s. w. Wie gern es singt, ist bekannt. Man unterstütze diese Neigung; aber man menge sich nicht überweise hinein und wolle es gleich nach allerhöchsten Principien maassregeln. Musikfreudige Zeiten in einigen katholischen Ländern könnten da vielleicht Anhaltspunkte geben. Ohne die Musikfreude in der Kirche würden wir uns nicht an Jodeln und Cither in unseren Alpen erfreuen. Namentlich in unserem nördlichen Vaterlande ist die musikalische Noth des Volkes gross, sowohl was Lieder, als was die eigentliche Musik betrifft. Den Gutsbesitzer soll man z. B. preisen, der Schalmeien für seine Hirten schafft. Schlägt ein solches Bemühen auch unter zehn Mal neun Mal fehl, so wiegt der Eine schon Neun auf; Neun lernen es schon wieder von ihm. Es ist ein wahrer Jammer; das Volk — Mädel und Burschen — ist oft halb rasend vor Musikleidenschaft; die Musik wirkt bei ihm, auch in den niedrigsten Formen Wunder, wie man bei jedem Tanz sehen kann, wo steife, ungelenke Bursche innerlich Feuer und Flammen, äusserlich Quecksilber durch die Musik werden, wo beim ersten Trompetenton oder Geigenstrich die Blicke der Mädchen erglänzen und die Füsse zittern, aber es wird nichts weiter gethan, als ihnen hin und wieder die Erlaubniss gegeben, wohl bedachte, wohl zugemessene Erlaubniss, sich Musik von einigen Bierfiedlern zu bestellen und sich dann halb todt zu rasen. Ein solcher Kunstschacht könnte ganz sicherlich besser ausgebeutet werden. Wie das Material behandelt und gewonnen, wie es geschmolzen und geformt werden muss, das

gehört nicht hierher, ist auch nur von den competentesten Kennern zu beurtheilen. Hier soll nur darauf hingewiesen werden: man freut sich so unendlich, wenn man neue Erdschätze entdeckt und wirft sich mit wahrer Leidenschaft auf ihre Ausbeute. Die Schätze, die im Volke liegen, werden wenig beachtet. Sie sind vorhanden, aber man kümmert sich kaum darum. Nun, so werden sie von klügeren Zeiten gehoben werden!

9.

Die Dichtkunst.

1. Allgemeines.

Das Gebiet der Dichtkunst liegt im Reiche der Gedanken. Deren Ausdruck ist die Sprache.

Die äusseren wie inneren Wahrnehmungen kommen dem Menschen zum Bewusstsein; seine geistige Kraft befähigt ihn, den Bezug der Erscheinungen zu einander zu verstehen, die Wahrnehmungen, Anschauungen und Empfindungen in Zusammenhang zu setzen, Ursache und Wirkung zu erkennen, die Erscheinungen begrifflich zu einen und zu trennen, Ansichten und Absichten zu fassen und denen gemäss zu handeln. Mit Verstand begreift der Mensch sich und die Aussendinge; vernünftig, nicht bloss instinctiv, vermag er zu handeln. Diese ganze Thätigkeit des Geistes findet in der Sprache ihren Ausdruck. Das vor dem Geist gleich Erscheinende bekommt gleich lautenden, das verschieden Erscheinende verschieden lautenden Ausdruck.

Das Organ für die Sprache ist der Laut und Ton bildende Mund; die bestimmten, in Silben und Wort vereinigten Laute und Töne werden mit dem Ohr erfasst. In sichtbare Zeichen umgesetzt erscheint die Sprache als Schrift.

Soweit die Sprache durch solche Laute und Töne zum Ausdruck kommt, gehört sie dem Tonreich an und fällt in mancher Beziehung unter deren Gesetze. Wir werden den betreffenden Einfluss auf eine Kunst der Sprache zu betrachten haben. Doch sei schon hier darauf hingewiesen, dass es in der Sprache nicht der Ton an sich ist, der zur einzigen Geltung kommt, wie in der Tonkunst, sondern dass der Begriff, das Wort die Hauptsache ist. Werden keine Begriffe ausgedrückt, so fallen die Lautthätigkeiten des Mundes, als Tönen, Lallen, Stammeln, Schreien u. s. w. in das Bereich des Tönenden, nicht des Gedankenausdrucks, um welchen es sich hier handelt; nach dem Ton, ob laut, leise, tief, hell, schnell, wohltönend, rhythmisch u. s. w. mögen sie betrach-

tet werden. Was unsagbar ist, wird danach einfach aus unserem Bereich herausfallen.

Durch die Sprache, welche für bestimmte Vorstellungen und Begriffe bestimmte Zeichen festgesetzt hat, werden bei dem Vernehmen ihrer Zeichen (Worte) die denselben entsprechenden Begriffe im Hörer wachgerufen. Die Sprache giebt die Vermittlung zwischen Sprecher und Hörer. Nur das Bestimmte kann bestimmten Ausdruck finden; nur bestimmter Ausdruck kann Bestimmtes übertragen und also Bestimmtes im Geiste des Hörers erwecken.

Die geistige Thätigkeit, welche die Sprache ausdrückt, ist die allgemein umfassende. Sie richtet sich auf die Empfindung, auf den Verstand und auf den Willen. Im gewöhnlichen Leben mischen sich diese Kräfte durcheinander; die Thätigkeit ist eine gemischte und findet diese gemischte Thätigkeit auch ihren Ausdruck in der Sprache, die bald die Empfindung, bald den Verstand, bald den Willen in Anspruch nimmt. So in der gewöhnlichen Prosa.

Das Schöne hat es mit der Empfindung, mit der Phantasie zu thun. Was also nur auf den Verstand oder auf den Willen oder nur auf Verstand und Willen wirkt, fällt aus dem Bereich der Kunst, soweit diese die Sprache als Mittel gebraucht.

Danach ist alles reine Denken des Verstandes und sind alle Nöthigungen des Willens aus der Dichtung, welche das Schöne des Gedankenreiches zum Gegenstande hat, ausgeschlossen oder doch nur erlaubt. Eigentlichen Inhalt der Dichtung können sie nicht geben. Die Sprache, die nur das verstandesgemässe Denken ausdrückt, welches nur das Wahre zum Ziel hat, nennen wir die wissenschaftliche; überredend ist die auf den Willen zielende, der ethische Rücksichten die maassgebenden sind; die Sprache, welche Ausdruck des Schönen der Gedanken ist und also nicht den Verstand, nicht den Willen, sondern die Einbildungskraft in Thätigkeit versetzt, nennen wir die dichterische, poetische. Auf die Einbildungskraft wirken nur Vorstellungen, Anschauungen. Auf diese sind wir in der Dichtung angewiesen, während die Wissenschaft sich ihrer so viel wie möglich zu entäussern und zu reinen, allgemeinen, unsinnlichen Begriffsbestimmungen zu gelangen sucht und alle Ethik nicht auf ein Anschauen im Geiste, sondern auf ein Bestimmen des Geistes zur Richtung des Willens, auf ein Müssen und Sollen zielt.

Auch dort, wo nicht eine vollständige Mischung der drei Thätigkeiten eintritt, wie in der gewöhnlichen Rede, sondern eine einzelne das Hauptaugenmerk bildet, kann diese natürlicher Weise die beiden anderen heranziehen, und Missverständniss wird eine solche Mischung wohl noch für etwas Höheres halten. Die wissenschaftliche Sprache kann die poetische und die überredende, die überredende kann die poetische und wissenschaftliche, die poetische kann die wissenschaftliche und überredende zu Hülfe nehmen. Erinnern wir uns aber, dass für

die Kunst Stilvermischung nicht das Höchste, im Gegentheil ein Untergeordnetes ist und nur in der Stilreinheit das Höchste errungen wird. Alle Mischformen stehen tiefer als die reinen Formen: lehrende und überredende (direct zu bestimmter Handlung auffordernde, aufreizende, haranguirende, predigende, fordernde u. s. w.) Poesie sind keine Höhepunkte, sondern nur Unter- und Abarten.

Im gewöhnlichen Leben wird ein nach allen drei Richtungen harmonisches Geistesleben auch gleichmässigen, in sich nicht durch krassen Uebergang von Einem zum Andern störenden Ausdruck erzeugen und der Wechsel der Vorstellungen, Begriffe und Anregungen nach Phantasie und Verstand und Willen wird gefallen. Einseitigkeit wird vermissen lassen und missfallen. Sobald aber die höhere Kunstordnung eintritt, darf das bunte Durcheinander nicht mehr stattfinden und eine schärfere Sonderung, neue Anforderungen der Stileinheit und Stilreinheit treten ein.

Wo z. B. das Wahre allein Ziel wird, hat das Schöne an sich keine Bedeutung und tritt zurück, ja ist zu verbannen, wenn es durch die Schönheit vom Erfassen des Wahren ablenken könnte; wo das Schöne allein Ziel wird, ebenso mit dem Wahren und Ethischen; alle Kräfte sind dann nur auf das Schöne zu concentriren, damit dieses in möglichster Vollendung erfasst wird.

Dass immer die höhere Harmonie zu Grunde liegen soll, versteht sich, und ist im allgemeinen Theile gesagt. Das Schöne wird unabhängig vom Wahren und Guten gebraucht; aber das Schöne kann nie unwahr und böse, das Wahre nie hässlich und böse, das Gute nie hässlich und unwahr sein, und dann noch allgemein gefallen. Der poetischen Wahrheit und Gerechtigkeit, welche dadurch vernothwendigt ist, werden wir noch näher zu gedenken haben.

Da das Schöne das Wahre und Gute nicht als solches zeigen kann, ohne aus dem Schönen herauszufallen und da es Alles in die Anschauung hinüberzuführen, der Phantasie zugänglich zu machen hat, so ergiebt sich die Nothwendigkeit für die Dichtung, alle nackten Verstandesbegriffe und alle ethischen Bestimmungen umzuarbeiten, den nackten Ausdruck gleichsam zu bekleiden, das Abstracte zu beleben, bildlich auszuschmücken, anstatt der Sentenz ein Beispiel zu geben oder uns eine Handlung zu zeigen, damit wir selber die Lehre daraus ziehen u. s. w. Wie oft diese Nothwendigkeit nicht begriffen, die Aufgabe der Dichtung falsch verstanden und in der directen Wirkungsfähigkeit auf den Verstand und den Willen für die Poesie ein Vorzug vor den anderen Künsten gesehen wird, werden wir noch mehrfach im Einzelnen zu erwähnen haben.

Das durch die Sprache übertragene Phantasiebild kann an Anschaulichkeit der äusseren Formen nicht mit der sinnlichen Anschaulichkeit des Wirklichen wetteifern. Es ist unmöglich, durch die Sprache

der geistigen Anschauung ein genaues Bild einer zusammengesetzten Körperlichkeit zu geben. Eine unregelmässige Fläche setzt sich vielleicht aus tausend verschiedenen Verhältnissen zusammen; diese übersehe ich mit dem Blicke; alle oder sehr viele liegen gleichzeitig vor den Augen; die Sprache dagegen ist transitorisch; sie kann nur das Eine nach dem Andern schildern; es bedarf einer grossen Anstrengung, dieses Nacheinander zusammenzufassen; das Gedächtniss wird belastet und bald überladen; das geistige Bild wird verworren oder bleibt doch unbestimmt. Das einzige Mittel, welches die Sprache zur genaueren Bestimmung hat, ist die Uebertragung der räumlichen Verhältnisse in Zahlen, um danach ein räumliches Abbild entwerfen zu können. Dies aber fällt aus der Phantasie und wird dann wieder zur bildlichen Anschauung der bildenden Kunst. Auch die farbigen Erscheinungen in ihren unzähligen Verschiedenheiten lassen sich nur im Allgemeinen durch die Sprache bezeichnen und vor die Phantasie rufen. Die bildende Kunst hat darin ihr Reich: Architectur, Plastik, Malerei; die Dichtung, die Sprache überhaupt kann hier nicht wetteifern. Keine Sprache z. B. kann, auch wenn sie tausend Einzelheiten geben wollte, das Gesicht eines unbekannten Menschen (der nicht durch besondere ungewöhnliche Merkmale als auffällig zu charakterisiren ist) so anschaulich machen, wie ein Gemälde; jene wird immer nur ein allgemeines Bild geben können.

Das Nacheinander der Sprache im Gegensatz zum Miteinander der bildenden Kunst und dessen Bedeutung möge man sich daran vergegenwärtigen, dass man auch beim Gemälde nur ein Nacheinander stattfinden lässt, dass der Maler uns z. B. nur die Haare zeigt, diese dann verdeckt und unserem Gedächtniss allein überlässt, dann die Stirn in derselben Weise, dann Nase, Augen, Wangen u. s. w. Wie viel mangelhafter wird schon dadurch die Anschauung werden.

Es folgt daraus, dass die Dichtung sich hüten soll, in Bezug auf äussere Formen es der bildenden Kunst an Anschaulichkeit gleichthun zu wollen. Sie kann nicht so bilden wie die Natur, die Architectur und die Plastik; sie kann nicht so malen wie die Malerei. Die Dichtung, welche dies verkennt, welche z. B. malerisch genau sein will, wird statt eines klaren, schönen, richtigen Phantasiebildes nur eine abgeblasste und immer undeutliche Zusammenstoppelung geben. Wie die Dichtung ihrer Eigenthümlichkeit gemäss richtig verfährt, werden wir sehen. (Lessing: Laokoon.)

Aehnlich steht sie zur Tonkunst. Der bestimmte Gedanke, wie er in der Sprache gefasst ist, giebt nicht die Empfindung selbst, sondern ihren Begriff. Durch das Tönende der Sprache an sich hängt die Sprache allerdings mit dem Tongebiet zusammen und Modulation der Stimme, ihre Klangfarbe, Vibriren u. s. w. können die Sprache gleichsam zum Ausdruck eines einfachen Instrumentes machen; doch hat

dieses mit dem eigentlichen Sprechen als begrifflichem Ausdruck nichts zu thun. Das Tönende trägt den Begriff nur. Man kann die Töne nicht schildern, sondern sie nur mathematisch zu einander bestimmen. Die Tonwelt ist durch die Sprache nicht zu ersetzen; diese nicht durch jene.

Während in der bildenden Kunst nur äussere Formen, in der Tonkunst nur innere Bewegungen zum Ausdruck kommen, dort also unmittelbar nur Anschauung, hier Empfindung herrscht, umfasst der Gedanke Aeusseres und Inneres, das ganze Ding, und zwar sucht er das Wesen, nicht bloss die Materie in ihrer äusseren Form, nicht bloss Aeusserungen, die auf innere Zustände schliessen lassen, sondern das ganze Wesen nach allen seinen Erscheinungen und nach seinen Wirkungen. Dies ist in keinem Punkte, in keinem Augenblicke ganz zu ergreifen. Im Leben selbst, im „Fluss der Dinge“ kann es nur erfasst werden. Zu den Anschauungen der Formen, zu den Empfindungen tritt die Erkennung des Wesens, des Zusammenhangs im Geschehenden. Die Wirkung von Einem auf's Andere, die fortschreitende Thätigkeit, dann zuhöchst das thätige Seelenleben und seine Aeusserungen im Handeln; Gedanken, Character, Handlung werden Hauptgegenstand. Das lebendige Geschehen, sagen wir es schon hier, wird immer den Kern der Dichtung ausmachen müssen. Das verweilende Schildern, das schildernde Verweilen sind nicht ihre Sache. Thätig, fortentwickelnd wie die Gedanken sein müssen, muss auch die Dichtung sein. Deshalb belebt sie so gern das Unlebendige; desshalb wählt sie so gern Lebendig-Thätiges zur Veranschaulichung. (Aristoteles sagt Rhetorik III, 11: „Ich meine, es veranschauliche alles das, was ein Lebendig-Thätiges bezeichnet. Wenn ich z. B. einen tüchtigen Mann einen gewürfelten nenne, so ist dieses ein bildlicher Ausdruck, aber er drückt keine Lebensäusserung aus. Aber der Ausdruck: „„eines Mannes, dessen Kraft in der Blüthe steht““ enthält eine Lebensäusserung.“ Er weis't sodann auf Homer und dessen gleich näher zu besprechendes Lebendigmachen.)

Es werden in der Dichtkunst durch die Sprache Vorstellungen übertragen. Betrachten wir diesen Vorgang näher — Anschauungen und Empfindungen, Begriffe, Sprache vorausgesetzt. Im Geiste sind Vorstellungen gebildet und demselben gegenwärtig, sei es nach dessen eigner Wahl und Laune oder durch eine Anregung von Aussen. So wird eine Vorstellung erweckt durch das Wort, welches dafür als sinnliches Zeichen in der Sprache gilt. Soll sie recht lebendig erregt werden, so muss sie kräftig im Vorstellungsvermögen ruhen, und muss das richtige Wort dafür in einer Weise gebraucht sein, dass es jenes in Thätigkeit versetzt. Ein unbestimmtes Wort kann nur eine unbestimmte Vorstellung erwecken; eine undeutliche, trübe, leblose Vorstellung kann durch kein noch so bestimmtes Wort klar gemacht und belebt werden. Es ist also einerseits Kraft, Bestimmtheit und Vorrath der Vorstellungen

nöthig, anderseits das richtige Wort und die belebende Kraft desselben, die aber nur gefunden werden, wenn in dem Erreger, dem Schaffer (Poeten) selbst, die Vorstellung, welche er erregen will, klar und kräftig waltet. Ist beides der Fall, so vermag er unter den nöthigen günstigen Umständen den Hörer zur Mitleidenschaft zu bewegen. Seine Vorstellungen strömen electrisch über und rufen im Hörer die gleichen hervor.

Es muss etwas Bedeutendes, Interesse Erweckendes sein, was eine kräftige, lebhafte Vorstellung bewirkt. Alles Störende, Ungehörige, Zerstreuende, die Phantasie Ermattende ist zu vermeiden oder ein getrübter Eindruck ist die Folge. Natürlich muss die Sprache stets dem Gedanken auf's innigste entsprechen, muss charakteristisch sein. Gilt es den Hörer anzuregen, damit er folgt, so darf er doch nicht betäubt werden, indem dann sogleich seine reine Vorstellung sich trübt. Ebensowenig darf er auf Schwierigkeiten stossen, die er nur mit Hülfe des Nachdenkens überwinden kann und zu denen er verschiedene Denkoperationen durchzumachen hat. Jede Abstraction, durch welche die Phantasie ausser Thätigkeit kommt, ist an und für sich schon zu vermeiden oder doch nur im Nothfall zu gebrauchen. Das Fesselnde der gegebenen Vorstellungen darf die eigene Thätigkeit der Phantasie im Hörer nicht aufkommen lassen; damit dieselbe nicht abschwärme, muss sie in jedem Augenblicke ergriffen werden. Am wenigsten darf man den Hörer zu einer Widersetzung seines Wesens gegen das ihm Vorgetragene reizen. Dieses geschieht z. B., sobald er einen Widersinn darin entdeckt oder sobald sein moralisches Wesen sich gegen die Vorstellungen sträubt oder feindlich gegen dieselben aufgeregt wird. Die künstlerische Wahrheit darf also, um dies heraus zu wählen, niemals verletzt werden. Die allgemeinen ästhetischen Ordnungen, denen wir überall begegnet sind, treten natürlicher Weise auch hier in volle Kraft. Ordnung, Uebersichtlichkeit, Harmonie des Wesens und der Erscheinung u. s. w. sind zu beobachten. Im Einzelnen, wie im Ganzen ist die vollste Schönheit anzustreben.

Je lebendiger dabei die Vorstellungen erscheinen, je wahrer, dieselben Vorstellungen erweckend, je mehr Alles in Fluss gesetzt ist und ineinanderströmt, je einfacher es auseinander sich entwickelt, desto besser.

Gesetzt, es ist ein Hörer durch die Vorstellungen des Poeten in Mitleidenschaft versetzt und dieser kommt nun an Vorstellungen, welche wohl ihm, aber nicht jenem geläufig, oder in ihm, aber nicht in jenem kräftig sind, oder auch, er kann weniger sinnliche, der Phantasie nicht leicht zugängliche oder vielleicht ganz aus ihrem Bereich liegende Gedanken nicht umgehen, so wird er sich dadurch zu helfen suchen, dass er eine dem Hörer vertrautere ähnliche Vorstellung als Bild oder Gleichniss herbeizieht, oder er wird statt der unsinnlicheren, wenn es geht, eine ähnliche sinnlichere wählen. Vor allen Dingen wird er aber in

schöner Weise die Vorstellungen zu beleben suchen. Er wird nicht bloss durch ein bezeichnendes Beiwort den Eindruck verstärken, sondern etwa aus dem ruhigeren Gesammtbegriff den lebendigsten der dazu gehörenden Einzelbegriffe herausgreifen und unterschieben, wird das Todte als von Leben beseelt darstellen u. s. w. Will er eine Vorstellung besonders eindringlich machen, so wird er die packendsten, grössten oder schönsten, reizendsten Vorstellungen des Hörers, sofern eine Aehnlichkeit sie zu gebrauchen erlaubt, herbeiziehen und mit diesen als Gleichniss oder als Bild auf ihn wirken. Dies die Anwendung und Bedeutung der Gleichnisse und Bilder in der Dichtung, all' ihrer sogenannten Tropen, der Metaphern, der Metonymien (Namensverwechslungen, z. B. Feder für Schrift), der Personificationen u. s. w. So wird z. B. das Schiff gleich in der Thätigkeit „das Meer durchschneidende" genannt. Characteristische Thätigkeit zeigt das Segeln: statt Schiff heisst es also wohl in Metonymie das „Segel". Das Schiff eilt daher, es trägt den Menschen wie ein Ross. Dies ist eine Vergleichung. Die Metapher setzt gleich die Vergleichung selbst statt des Verglichenen. Es heisst dann nicht: das Schiff des Vikingers stürmte wie ein Meerross heran, sondern: das Meerross des Vikingers stürmte heran; nicht der Held sprang hervor wie ein Löwe, sondern: der Löwe sprang hervor; Hungern, wie ein Wolf, schamlos wie eine Hündin — diese Vergleichungen werden umgesetzt und die Abstractionen; Hunger, Schamlosigkeit werden belebt: Hunger, der Wolf, Schamlosigkeit, die Hündin u. s. w. In solcher Personification wird dann die Vergleichung übertragen: die Sonne lächelt, der See ladet zum Bade; das Auge ist die Sonne u. s. w. Alle die Belebungen sind hier anzureihen, durch welche das Leblose belebt dargestellt wird: es „flog das herbe Geschoss ab", statt: es ward geworfen; die Lanze wird: „hineinzufliegen verlangend, voll Gier im Fleische zu schwelgen"; „des Speeres Wuth bricht Schilde im Helmgemenge" oder (gleichfalls nordisch) „der Wundenbohrer fährt dunkel und blutroth auf die Wehr, das Schwert „eilt" zu Wunden etc. Unsinnlichere Gedanken werden in's Sinnlichere umgesetzt; z. B. in: der Mensch kann unmöglicher Weise Gott entgehn, ist „entgehn" ein sinnlicher Ausdruck, ein Bild vom Gehen und Einholen genommen; „unmöglicher Weise" ist ein unsinnlicher Begriff. Diesen arbeitet der Dichter in's Sinnliche hinüber, er führt uns vor, was der Mensch als das Aeusserste versuchen könnte oder was er auch nur denken könnte, um zu entgehen; statt des „unmöglich" giebt er eine Reihe von Bemühungen, die doch, wenn sie auch möglich wären, nichts helfen würden. Der Psalmist sagt also: „Führe ich gen Himmel, so bist Du da. Bettete ich mir in die Hölle, siehe, so bist Du auch da. Nähme ich Flügel der Morgenröthe und bliebe am äussersten Meer, so würde mich doch Deine Hand daselbst führen und Deine Rechte mich halten." Gott ist sehr mächtig und gross, wird versinnbildlicht: „der Himmel ist

sein Stuhl, die Erde seiner Füsse Schemel" u. s. w. Diese Umsetzungen des unsinnlichen Begriffs, der unsinnlichen Lehre geschehen in verschiedentlicher Weise. Z. B. für eine Lehre wird ein einzelner sinnlicher Fall erzählt: Wer Pech anfasst, besudelt sich. Es ist das Gebiet des Sprichworts, der Gnomen u. s. w. Oder ein Gedanke wird veranschaulicht durch eine Allegorie, eine Lehre durch eine Fabel oder ein Gleichniss oder durch das zur Parabel gesteigerte, aus dem menschlichen Thun hergenommene Gleichniss.

In all' den Fällen der Belebung, Vergleichung, der Bilder, Metaphern u. s. w. wird natürlich ein Uebermaass, wie jedes Uebermaass störend, ungehörig, verwerflich. Verdeutlichung, Lebendigmachen war der Zweck, die Idee; sobald dies nicht geschieht oder gar das Gegentheil eintritt, ist der Idee widersprochen. Undeutliche Bilder sind an sich ausgeschlossen, aber auch gute Bilder dürfen nicht die Hauptsache überwuchern. Die orientalische Poesie, auch die nordische fehlen hiegegen häufig; in der nordischen muss man überdies zuweilen eine förmliche Untersuchung und Uebersetzung anstellen, um das Bild aufzulösen und zu wissen, „wenn der Lebensräuber nach der Krieger Brust fährt", „wenn auf des Meeres Rossen durch das Reich der Möven kein kühnerer Mann fährt um Lanzenmesse zu halten", dass der Lebensräuber die Lanze sein soll, dass die Lanzenmesse die Schlacht ist u. s. w. Maass halten gilt auch für die Bilder. Eine sehr lebendige Phantasie wird versucht sein, dass Maass zu überschreiten und in glänzenden Bildern zu schwelgen; so häufig ein Aeschylus, ein Shakespeare, bei denen dann ein Bild das andere drängt. Aber ein grosser Dichter, wenn er der Phantasie die Zügel schiessen lässt, trifft doch immer richtig und gewaltig; mächtigen Zuges reisst er uns meistens weiter. (Doch lese man z. B. Troilus und Cressida, III, 3, Ulysses Rede: die Zeit hat einen Ranzen auf dem Rücken, Almosen sammelnd u. s. w. wo das Allegorisiren und die Häufung die Rede bis zum Frostigen einwickelt; Hamlets Citat: „der rauhe Pyrrhus, dessen dunkle Rüstung schwarz wie sein Vorsatz war", ist barock. Ueberhaupt streift der grosse Shakespeare, darin Kind seiner Zeit, manchmal an's Barocke in seinen Gleichnissen; Aeschylos giebt wohl Ueberfülle und ist zuweilen orientalisch gewaltsam; Pindar ist nicht selten überschwänglich, Dante wohl herbe, seltsam; Sophokles, Göthe sind maassvoll). Nichts Langweiligeres dagegen, als wenn dichterische Schwäche versucht, in Häufung von mühsam erdachten Bildern Reichthum der Phantasie zu zeigen.

Das falsche Bilderwesen der Poesie möge man etwa an den Dichtern der zweiten schlesischen Schule studiren. Nicht genug dass hier eine Zusammenwürfelung von Bildern Mode war, so kommt, wie so leicht bei einem übermässigen Gebrauch derselben hinzu, dass darin eben die Poesie gesucht wird und nun das ganze Gedicht sich wohl um diese Bilder auf einem Flecke herumdreht. Alles, die tausend Schnörkel, er-

scheinen wie ein Schnörkel. Die Rose die Königin der Blumen zu nennen, giebt eine Anschauung der Herrlichkeit der Rose. So wie nun aber Lohenstein beginnt:

> Dies ist die Königin der Blumen, und Gewächse,
> Des Himmels Braut, ein Schatz der Welt, der Sternen Kind u. s. w.

und nun in Einzelvergleichen das Ganze so fortgeht, so befinden wir uns in der traurigen Drehmühle des suchenden Verstandes.

Falsche Bilder sind an sich verwerflich. Fremde, dem Hörer unverständliche Bilder sind ebenfalls fehlerhaft. Homer bringt herrliche Gleichnisse vom Löwen. Damals kannte der kleinasiatische Grieche den Löwen aus Erfahrung, die Schrecken des Zusammentreffens, die Gefahr, wenn er sich wendet, die funkelnden Blicke auf sein Opfer richtet und anstürzt; gewahren die Heerden den Löwen, so drängen sie sich ängstlich brüllend zusammen; herein bricht der Grimme und in blinder rasender Furcht stieben sie auseinander. Mit dem Löwen also vergleicht Homer seinen Helden, mit den Jägern oder den Heerden dessen Gegner. Wir können nun einen kühnen Mann ganz passend einen Löwen nennen und ihn allgemein damit vergleichen; Jedem ist der nach Form, Character, Kraft u. s. w. bekannt. Sobald man aber etwa für einen Offizier moderner Zeit das Gleichniss homerisch zu einem Jagdgleichniss ausdehnen wollte: So wie der Löwe, wenn er die Jäger sieht, die Brauen über die Augen zieht und mit dem Schweife die Flanken peitscht; an stürzt er dann u. s. w., also stand der Offizier und stürzte dann auf die Feinde, so wäre lächerlich Unpassendes herausgekommen; würde der Offizier auch noch etwa mit Schiesswaffen dargestellt, so wäre der Vergleich noch abgeschmackter und fehlerhaft. Weisen wir hier auf Homer's richtige Wahl der Bilder hin. Er will etwas Unwiderstehliches schildern. Der Löwe ist zu bewältigen; Jäger und Hunde fällen ihn; er verblutet unter sicheren Lanzenwürfen. Nun singt Homer:

> Wo am dichtesten drängten die Haufen,
> Stürzt er hinein begleitet vom hellumschienten Achaiern . . .
> Wie wenn verheerendes Feuer in nie gehauene Waldung
> Fällt, dann wirbelnd der Sturm es umherträgt und bis zur Wurzel
> Stamm und Gezweig hinsinken, gerafft von des Feuerorkans Wuth,
> Also vor Atreus Sohn Agamemnon sanken die Häupter
> Fliehender Troier in Staub . . .

Gegen den Waldbrand im Sturm ist der Mensch machtlos. Nur der Himmel mit unendlichen Regenfluthen, Aufhören des Windes u. s. w. kann retten. Jetzt wissen die Hörer, wie unwiderstehlich der Angriff zu denken ist.

Was die Häufung mehrerer Bilder, Gleichnisse u. s. w. betrifft, so ist dabei wohl Acht zu geben, dass ein Bild das andere nicht ver-

deckt und das Ganze nicht undeutlicher, statt deutlicher wird. Das: „Herr, mein Fels, meine Burg, mein Erretter, mein Gott“ des Psalmisten bleibt sich steigernd in einem Bild. Wenn man aber einen Helden in einem Athemzuge einen Wall, einen Blitz, einen Löwen, einen Waldbrand nennen wollte, so würde dem Hörer das Bild nur zerrissen und verworren gemacht.

Die oft so characteristische Uebertreibung (Hyperbel), der Ausdruck der Laune oder des Zorns, ist schon wegen der Uebertreibung sehr vorsichtig zu behandeln, damit sie nicht gegen die Absicht komisch wirkt.

Natürlich kommt es in allen diesen Fällen auf die Phantasie-Anlage des Volkes, auf sein geistiges Fassungsvermögen u. s. w. an. Nur die allgemeine Bedeutung und die gewöhnlichen Abwege, auf welche diese trefflichen Hülfen den Dichter leicht leiten, können hier Erwähnung finden. In der Personification wird das Unsinnliche sinnlich gemacht, das Todte wird belebt, das Unpersönliche zu einer Persönlichkeit gestempelt. Wie der jugendliche Volksgeist in seiner poetischen Kraft, in seinem Drang nach sinnlicher Vorstellung die Personification anwendet, wie dieselbe von anderen Künsten ausgeübt wird, haben wir schon früher wiederholt Gelegenheit gehabt zu sehen. So lange eine solche Personification belebt ist, sei es durch die Kraft des Glaubens im Volke, welcher den Dichter trägt, oder durch die Kraft des Dichters allein, ist sie vortrefflich. Was ist der Begriff der Weisheit gegen Pallas Athene, die Tochter des Zeus, wie viel höher als das Gewitter steht Thor mit dem schmetternden Blitzhammer! Was ist Alles in Pan personificirt! Wie sind überhaupt Götter und Göttinnen und Helden so herrlich aus dem poetischen Volksgeist erwachsen! Aber sobald das Leben aus den Personificationen entweicht, sobald starren uns Larven und Strohmänner entgegen; eine Juno, deren Hoheit im Homer uns entzückt, wie langweilt uns schon ihr Name bei einem Rokokodichter. Ein Ares, ein Apollo, eine Diana, der schmiedende Hephaistos, die schmachtende, zärtliche Kypris! Welche Bilder bei einem alten Griechen! Welche triste Puppen schon bei den späteren begriffsliebenden Römern. Und nun erst, wenn Zopfdichter mit diesen Masken spielen! Wenn ein Mensch von Dryaden spricht, der nicht vergessen kann, was die Klafter Holz kostet, giebt es einen komischeren Jammer? Dasselbe mit der Allegorie, in welcher die Versinnlichung eines Gedankens durch eine Reihe von Veranschaulichungen der einzelnen Begriffe durchgeführt ist. Als eigentliche Allegorie, d. h. als Umschreibung und Nothbehelf steht sie immer tief, wenn sie nicht in ihrer eigenen Schönheit selbst beruht. Wann sie aber eine solche Allegorie, wann sie ein lebendiges höheres Kunstgebilde ist, das kommt auf den Geist an, der sie schafft, auf den Geist, welcher sie erfasst. Wo man sich erst fragen muss, was sie bedeuten soll, wo sie ein frostiges Verstandeswerk ist, das mit dem Ver-

stande auch wieder erklügelt werden muss, da hört natürlich das Wesen der Dichtung auf. Das Gewitter, umgesetzt in den heftigen, aber guten Gott, ist eine Personification voll Mark. Mit Absicht die Vorkommnisse beim Gewitter umdenken in eine ausgeklügelte, erst zu ergrübelnde und gezwungene Erzählung von dem Gott, bei welcher man sich jeden Augenblick über die Umwandlung klar ist, ergiebt eine frostige Allegorie.

Auf den sinnlichen Ursprung sehr vieler für uns unsinnlich gewordener Begriffe in der Sprache kann hier nur aufmerksam gemacht werden. Ob denken tastend hin und her fühlen heisst, ob sprechen brechen (das Schweigen) heisst, lesen mit dem Lesen, Auflesen des Sammelns eins ist u. s. w. daran denkt für gewöhnlich der Sprecher nicht. Aber auch: das Unglück hat ihn niedergedrückt, niedergeschlagen, niedergeworfen, niedergeschmettert, betroffen, versucht u. s. w. und eine Menge solcher bildlicher Reden führen wir, ohne uns besonders ihre Bedeutung jedes Mal klar zu machen. Es ist aber schon in der Anforderung ausgesprochen, dass der Dichter stets die richtigen Vorstellungen wählen soll, mit wie richtigem Gefühl und welcher Feinheit er jeden solchen Ausdruck zu behandeln hat. Wir wissen häufig nicht, warum uns eine einfache Rede so poetisch und voll einer so unübertrefflichen Kraft und Klarheit erscheint. Wenn wir näher zusehen, werden wir oft finden, dass der Zauber in dem Gebrauch solcher Worte liegt, in denen auch da noch die sinnliche Bedeutung genau eingehalten wird, wo wir für gewöhnlich ihrer gar nicht mehr gedenken. Der richtige poetische Ausdruck verlangt in dieser Beziehung ein sehr feines Gefühl, genaue Beobachtung und grosse Kenntniss.

In der Kindheit und Jugendzeit der Völker und der Sprache wiegt die sinnliche Anschauung vor; die in der Sprache niedergelegten Vorstellungen beziehen sich alle auf die Erscheinungswelt. Erst allmälig schafft sich das reine Denken seinen Ausdruck. Die Sprache eines Volks in seiner Jugendzeit, wie des Kindes, wie überhaupt Aller, welche nur aus der äusseren Erscheinungswelt schöpfen, erfüllt deshalb stets eine Grundbedingung für die Poesie. Allgemein gesprochen, ist sie stets poetisch.

Eine dem thätigen Leben entfremdete, sich hauptsächlich mit abstracteren Begriffen beschäftigende Gesellschaft wird leicht die Sinnlichkeit der Sprache abschwächen, namentlich wenn sie noch Fremdwörter gerne gebraucht, die an sich für ein fremdes Volk stets unsinnlich sind. Die Sprache wird dadurch dürr und vertrocknet. Sie mag sich dann noch so trefflich winden, drehen und zierlich flechten lassen; wenn der Saft und die frische Kraft heraus ist, taugt sie nicht mehr zur lebendigen Dichtung. Der Dichter muss deshalb stets die Fühlung mit der sinnlicheren frischeren Volkssprache haben, und aus ihr, sei es aus dem gewöhnlichen Leben heraus oder aus der Volkspoesie schöpfen, sobald die sogenannte gebildete Sprache vertrocknen will. Jene ist der fliessende

Born und der einzige Beleber der dürr gewordenen geistigen Fluren. Für eine Schrift- und Gebildeten-Sprache ist es vor allen Dingen nöthig, dieselbe stets durch den lebendigen Zufluss aus der Volkssprache und den Dialecten lebendig zu erhalten. Dieses schon in Rücksicht auf die Sinnlichkeit der Sprache, von dem sonstigen geistigen Regen, welches damit eng zusammenhängt, ganz abgesehen.

Fremdwörter klingen wohl, haben aber niemals sinnliches Leben in sich, soweit nicht etwa ein solches durch den Klang erweckt wird. „Er hat sich an ihn angeschlossen" giebt z. B. unwillkürlich eine kräftige Anschauung; „er hat sich an ihn attachirt," wie man sagen hören kann, drückt nur den matten Begriff aus. Darum sind Fremdwörter in der Dichtung, wo Alles auf die lebhafte Vorstellung ankommt, so viel wie möglich zu vermeiden.

Dieses über die Sinnlichkeit, Richtigkeit und Eindringlichkeit der Vorstellungen im Allgemeinen.

Die Sprache ist der Ausdruck des vom Geiste Begriffenen; sie giebt Begriffe. Die Anschauungen und Empfindungen haben darin in feststehenden Ausdrücken ihre Bezeichnungen gefunden. Wie dies geschehen, gehört zu den tiefsten und interessantesten Untersuchungen der Wissenschaft. Durch das Sprachorgan des Menschen ist die nöthige Tonverschiedenheit möglich gemacht. Als die ältesten Vokale finden wir z. B. im Deutschen a, i, u. Man möchte sie etwa mit roth, gelb, blau als den sogenannten Hauptfarben vergleichen. Hier tritt der Ton an sich in sein Recht. a ist voll, klar; i heller, dünner, schärfer; u dumpfer, belegter. o und e kommen hinzu; o voll, dumpfer als a; e heller, in's Mattere. Zur Characteristik ihrer Verschiedenheit könnte man etwa, das Niederdeutsche heranziehend, an das Wort Stecken erinnern. Sticken (Niederdeutsch) ist ein kleiner, dünner, scharfer Pflock, Stecken ein dünnes Hölzchen, Staken (Niederdeutsch) eine Stange, Stock und Stuck sind nicht blos kleinere, wie jetzt gewöhnlich der Begriff Stock bezeichnet, sondern auch (Holz auf dem Stock) massigere Hölzer und Körper. Wären diese Vocale nicht vorzüglich, um auch sonst wohl das Kleinere und Grössere zu bezeichnen, statt Diminutiv- und Vergrösserungssilben? Alle derartigen Sprachvorschläge sind freilich deshalb so leicht komisch, weil die Sprache ein organisches Gewächs ist, das mit Meinungen und Träumereien nichts zu thun hat. Nur die competentesten Sprachforscher dürfen sich erlauben, aus Analogien u. drgl. in die Sprache hinein zu arbeiten. Sonst darf nur die lebendige Sprache des Volks, Dialects u. drgl. benutzt werden, um damit einzugreifen. Um zu den Vocalen zurückzukehren, so klingt ein Redetheil, wo a den vorwiegenden Klang giebt, anders als der, wo es ein ae, ai, au, i, e, eu, ei, o, ö, oi, u oder ue ist. Die Dichter benutzen nun absichtlich und unabsichtlich die daraus entstehende Farbe des Grundtons in den Gedichten. Das u macht die Sprache dumpf, düster, geheimnissvoll. Das

vorwiegende e, namentlich das stummere, macht sie klang- und characterlos; durch o wird sie voll, pompös, doch etwas dumpf; durch a klar, kraftvoll; gewichtiger je nach der Länge und Kürze des a; das i ähnelt dem Gelb; bald ist es hell, licht; hart oder länger ausgesprochen macht es den Ton wohl schneidend, ziehend. Der schöne Wechsel der Vocale wird natürlich auch hier zu einem harmonischen Eindrucke verlangt; doch hat sich im Allgemeinen der Dichter vor den stummen e's soviel wie möglich zu hüten. Wie die Vocale wirken, kann jedes schöntönende Gedicht zeigen. So z. B. achte man in Göthe's Fischer darauf, wie gleich zu Anfang ein gleichmässiges, schönes Wiegen, an Wellen erinnernd, darin waltet:

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll
a a e au a a e o.

Man achte in Göthe's Mignon auf die dunklen Vocale des Anfangs u, o, au, woran dann, wie an die dumpfere Stimmung plötzlich das unbefriedigte, sehnsüchtig ziehende, wehe i setzt:

„Kennst Du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht ich mit Dir, o mein Geliebter ziehn.“

Schon dieser Vocal zieht hier hinaus, wie er so lang dahindehnt. Dass man durch die blossen Vocale den Vers aufsteigen oder absinken lassen kann, ist danach zu sehn. Mit den Consonanten ist es nicht anders. Schon ihr Ton giebt leicht eine Stimmung —

Jedem Worte klingt
Der Ursprung nach, wo es sich herbedingt;
Grau, grämlich, griesgram, gräulich, Gräber, grimmig,
Etymologisch gleicherweise stimmig,
Verstimmen uns.

(Göthe, Faust. II.)

fl ist z. B. ein Hauchen, Wehen, eine nicht harte Bewegung. Man vergleiche „fliessen“ mit anderen Bewegungen des Wassers. Fliessen ist ein stärkeres Dahingleiten; die Oberfläche des Wassers ist dabei noch unbewegt. Aber r giebt eine stärkere Bewegung, wie dieses schon in der Bildung des Buchstabens sich zeigt in seinem r-r-r. Setze ich nun noch scharfe Consonanten vor das r, z. B. st und sp, so bekomme ich stets gewaltsame, heftige Bewegungen; wie schon beim Aussprechen dieser spr und str geschieht, wird auch in den damit gebildeten Wörtern eine Schwierigkeit gewaltsam überwunden. Man vergleiche fliessen mit dem kurz bewegten: rinnen, das sich durch das s verschärft und unruhiger, stossender wird in: rieseln. Strömen ist durch str heftig, mächtig; gewaltsam ebenso in strudeln, sprudeln. Aehnlich, wenn auch weniger deutlich, mit den andern Consonanten. So soll z. B. t (d, th, s) im All-

gemeinen hindeutend, dann auch scharf, feindlich, tödtlich u. s. w. sein. Leicht wird man den Unterschied bemerken, den etwa die w, fl, oder r, str oder m u. s. w. vorwiegend in einer Rede auf das Gehör verursachen. Ein Sturmlied wird unwillkürlich vom w des Wehens, des Andrängens in die bewegten r und scharfen st fallen, die mit dem dumpfen u schon im Wort Sturm stürmen. In dieser Weise bauen sich die Worte wunderbar zusammen. Der Dichter denkt nicht an ihre Entstehung, wie einst die sinnlich kräftige Vorzeit diese Worte bildete, aber im Gefühl und zur Hand muss er diese Feinheiten und gewaltigen Mächte haben, die darin walten.

„Und es wallet und siedet und brauset und zischt.“

Schiller hat natürlich nicht genau überlegt, dass der Vers aus dem dumpfen u in das hellere a und in das scharfe i aufsteigt und wir schon dadurch in die Höhe und in das Strudeln gerissen werden, dass es vom w in das scharfe s, in das gewaltsame br und dann in das schärfste z-i-sch-t übergeht. Wie ist die Bewegung des r z. B. durch Göthe gebraucht im Sturmlied:

Wenn die Räder rasselten
Rad an Rad rasch um's Ziel weg,
Hoch flog
Siegdurchglühter
Jünglinge Peitschenknall . . .

Der Poet behandelt sein lebendiges Sprachmaterial nach dem Gefühl; er muss es aus innerer Wahrheit formen, im Flusse der lebendigen, vom Gegenstande ganz erfüllten Gedanken. Berechnend formen lässt sich auch hier nicht nach jenen Regeln; nur in einzelnen Fällen der Nachhülfe durch die Feile können sie helfen. Aber im Meisterwerke sind sie zu finden; wenn auch der Poet, der Schaffer, sie nicht einmal gekannt hätte, müssen sie zu finden sein. (Ein treffliches Werkchen hierüber, sowie über das Folgende: Poggel, Grundzüge einer Theorie des Reims.) Das Uebermaass der Anwendung des Auseinandergesetzten z. B. bei einem Siegmund von Birken im Frühlingswillkomm, richtet sich von selbst:

Es fünken und flinken und blinken,
Es säuseln und bräuseln und kräuseln,
Es strudeln und brudeln und wudeln,
Es witzschern und zitschern und zwitschern u. s. w.

Die sogenannte Onomatopoesie wird durch ihren Klingklang leicht kindisch.

Als Beispiel zopfiger, durchgeführter Klangspielerei stehe hier ein Gedicht von Joh. Franke, welches einen Heerzug, Trompeten, Trommeln u. s. w. malt:

Von dar konnt er den Zug, dann dar, dann dar hinwenden,
Dann dar, dann dar, dann dar, dann ander und ander Enden.
Man höret im Tumult bald hier, bald dar, bald dort,
Eins mahnt das andre an, nur fort, nur fort immer fort.
Bald brummt rundumb umbher der Rump der plumpen Drummeln,
Bald sieht man Einen hier, den Andern dort sich tummeln,
Dort trampeln die stampenden Klepper, hier klappen die Tappen der Rappen.
Die kalten Pflaster selbst erhitzen durch den Lauf
Und locken im Klocken viel Schocke voll trockener Flocken herauf.

Wir haben bisher in der Dichtung noch von keiner künstlichen Ordnung des sprachlichen Materials gesprochen. Alles Besprochene gilt von dichterischer Rede überhaupt, Prosa oder Poesie. Volle dichterische Bildung tritt erst ein mit jener künstlichen Ordnung, wie wir gleich näher zu betrachten haben. Zuvor noch ein Hinweis auf die Nebengebiete und deren sogenannte Kunst.

Die allgemeinen Regeln für die Sprache behandelt die Stilistik. Wie die Prosa nach den Grundforderungen für jede wohlgefällige Erscheinung zu behandeln ist, wie deren allgemeine Ordnungen eingehalten werden, ist Gegenstand der Rhetorik als Redekunst im Allgemeinen. Die Rhetorik verlangt also, dass die Erscheinung der Idee entspricht, und somit, wo ein Zweck vorliegt, die Ausführung dem Zweck entsprechend ist, dass die Rede bedeutend sei. Sie verlangt Einheit in der Mannigfaltigkeit, Harmonie der Theile, Reinheit des Stils (Präcision, Deutlichkeit, Richtigkeit u. s. w.), Geschlossenheit (Anfang, Mitte und Ende) u. s. w. Dies gilt für wissenschaftliche Behandlung, die Dialectik, welche das Wahre sucht, wie für die eigentliche Rhetorik, welche Ueberredung, also besonders auf den Willen einzuwirken und Andere zu einem Thun zu veranlassen, zum Ziel hat.

Wo die äussere Form des sprachlichen Ausdrucks in der Dichtung nicht zur Kunstordnung gefügt ist, haben wir Dichtung in Prosa. In dieser sind die dichterischen Anforderungen hinsichtlich des Inhalts, der Vorstellungen, der Anschaulichkeit, Lebendigkeit u. s. w. erfüllt, auch die allgemeinen Anforderungen der Kunst eingehalten. Man nehme ein Drama in Prosa. Einheit, Gliederung, Mannigfaltigkeit, Harmonie u. s. w.; dazu alle oben besprochenen Forderungen sind erfüllt; nur die Ordnung des sprachlichen Ausdrucks durch Bindung des Verses fehlt. Dasselbe im Roman. Der Gegensatz dazu ist Prosa in Versen, wo nur das ganz äussere Maass einer Versbildung der undichterischen Prosa aufgezwungen ist. Eine solche fällt natürlich ganz aus der Dichtung heraus.

In der vollen Dichtung hat auch der sprachliche Ausdruck seine Kunstordnung erhalten. Das Ganze ist nach allen seinen Theilen künstlerisch durchweiht, von der Vorstellung an bis zur letzten Klangerscheinung der Worte.

Betrachten wir jetzt die Ordnung und Formung des Materials, der Sprache, wie sie die Dichtung gebraucht. Es können in einer Sprache

sehr verschiedene Ordnungen zur Geltung kommen. Wo mehrere Ordnungen neben einander angewendet werden, wie in der deutschen, da wird es nicht Wunder nehmen, wenn über die Berechtigung der einen oder andern erbitterter Streit herrscht. Wir wollen die gewöhnlichsten hier in Kürze betrachten.

Die Sprache wird gebildet aus Tönen, die nach einander, und zwar in Silben an einander geschlossen, in der Zeit erschallen. Gleichmässiges Erschallen dieser Töne wäre langweilig, ermüdend. Durch Betonung von Silben, Heben und Senken der Stimme, Pausen, durch Dehnung und Kürzung der Töne, resp. der Silben kommt Wechsel, Mannigfaltigkeit hinein. So wird man die gewichtigsten Worte und darin die gewichtigsten Silben betonen; zusammengesetzte Vocale werden an sich schon Dehnungen verursachen, ebenso auch eine Anhäufung von Consonanten, die zu bewältigen die Stimme gleichsam Zeit haben muss.

Wir finden nun bei einigen Völkern das Princip der Betonung, der Hebung der Hauptsilben zum bestimmenden gemacht; so bei den Deutschen. Die Griechen haben das Maass der Längen und Kürzen erwählt. Ihre klingenden, vocalschweren Endungen, z. B. der Declination, haben sie vielleicht dazu bewogen; die Stammsilben wären durch jene doch zu sehr gedrückt worden, wenn man mit ihrer Betonung durch Hebung allein hätte operiren wollen. Sie maassen daher die Worte und erhielten sich dadurch vielleicht die volltönenden Endungen, während die Deutschen, hauptsächlich auf die Stammsilben achtend, die Endungen vernachlässigten, ihre Töne abschwächten, verschluckten oder wegwarfen. Länge und Kürze der Silben machten die Griechen maassgebend. Es ist hier nicht der Ort, ihre so schwierige Metrik näher zu behandeln. Sagen wir einfach, dass dieses Maass einer Länge durchschnittlich angenommen wird als gleichwiegend mit zwei Kürzen. Erst in der Zweiheit kann sich eine Bildung gestalten. Einfachste Ordnungen wären ◡ ◡ oder – –. Nach dem früher Gesagten muss aber zum wenigsten die Betonung Leben in dieses Maass bringen; also ◡́ ◡, –́ –. Leicht sieht man den Wechsel in –◡ und ◡–. Ein solches Maass nennt man Fuss. Er bezeichnet das Verhältniss der Silben in Rücksicht des Maasses. Eine Aufeinanderfolge von Zeitabtheilungen nach einem bestimmten Gesetz giebt, wie wir schon in der Musik sahen, den Rhythmus. Eine oder mehrere Reihen von bestimmtem Rhythmus nennen wir einen Vers. Ein Vers ist also eine in sich geordnete Reihe; nach ihm beginnt eine neue. In solche Ordnungen wird die Sprache gefügt.

Nennen wir einige der hauptsächlichsten Versfüsse: Trochäus –́◡, Jambus ◡–́, Spondeus –́–, Dactylus –́◡◡, Anapäst ◡◡–́, Amphibrach ◡–́◡, Bacchius ◡–́–, Päon –́◡◡◡ u. s. w. Man wird leicht gewahren, welchen Eindruck die stete Wiederkehr dieser Füsse machen

muss, wie verschieden die Bewegungen sind. Abwärtssinkend der Trochäus, leicht auf seine Kürze fallend. Er rollt gleichsam ab wie von einer Schnur: „Schnurre, schnurre meine Spindel, schnurre ohne Rast und Ruh". Gleichmässig dahinfliessendem Redefluss wird er sich gut eignen, wie wir ihn denn vielfach episch, d. h. für die Erzählung gebraucht finden. Der Jambus ◡ ⏒ steigt an; er tritt keine Stufen hinab, sondern hinan; er hat dabei etwas Angreifendes. Er wird darum gern zu der persönlichen Gesprächsrede gegen Andere gebraucht. Schwer, gradaus wälzt der Spondeus dahin, massig, nachdrücklich; seine Langsamkeit grosse Last, unter Umständen also Gewichtigkeit oder Gedrücktheit verkündend. Hurtig herab, weit bewegter als der Trochäus eilt der Dactylus. Das ist der Vers für schnelle, mehr lang strömende als kurz fliessende Bewegung. Mit Anlauf aufwärts drängt der Anapäst u. s. w.

Eine grosse Verschiedenheit lässt sich in dieser Weise dem Tone des Ganzen geben. Durch die Verbindung solcher Füsse wird ein unerschöpflicher Reichthum zu entfalten sein.

Die Erzählung, das Wiedergeben von Aussen empfangener Eindrücke ist eine der frühesten sprachlichen Thätigkeiten. Soll lebendig erzählt werden, so wird leicht der langwellige, schnelle Dactylus ⏒ ◡ ◡ sich bieten. Bildet man aus ihm eine Reihe, so wird deren Länge oder Kürze in Betracht zu ziehen sein. Die Zweiheit ist leicht einförmig; die Dreiheit, Fünfheit sind, wie wir früher gesehen haben, vorzuziehen. Dabei begegnen wir nun wieder einem Gesetz des Geistes, das hier in Satz und Gegensatz erscheint. Dieses geistige Gesetz der Satzbildung, welches z. B. in der Poesie der Hebräer das maassgebende ist, indem darin durch die Gegensätzlichkeit des Gedankens die Dichtung geformt wird (Parallelismus membrorum), findet seinen sprachlichen Ausdruck im metrischen Gleich- oder Gegengewicht. So nehmen wir den dreifachen Dactylus, diesem entgegengesetzt dieselbe dreifache Reihe, so dass wir jetzt den Sechsfuss, den Hexameter, erhalten. Eine fünffache Ordnung würde in dieser Weise den zehnfüssigen Vers ergeben haben. Er dünkte den Griechen zu lang; sie blieben also bei der einfacheren Dreiordnung, Wo keine solche Gegenordnung beliebt ist, wie z. B. bei uns, finden wir die Fünfordnung (im fünffüssigen Jambus des Dramas) gerne angewandt. Wir hätten also die dactylische Reihe

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡

Es würde nun aber diese Reihe unterschiedlos von der nächsten fortschnurren. Sie muss von dieser geschieden sein; erst durch Trennung, Hervorhebung wird eine Gliederung geschaffen. Dies kann verschiedentlich geschehen, z. B. dadurch, dass der letzte Fuss verändert wird, verkürzt, verlängert. Anderswo finden wir das Princip der Verlängerung; der Grieche wollte diese schärfere Sonderung nicht und verkürzte den

Vers leicht. Er setzte statt – ◡ ◡ nun – ◡, freilich auch eine Länge dafür gestattend. Dadurch nun aber ist eine Reihe deutlich von der andern Reihe geschieden; sie steht fest, ist geschlossen.

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡
– ◡ ◡ u. s. w.

Würden die Worte genau in die Maasse hineinfallen, so wäre ein eintöniges Geklapper nicht zu vermeiden. Jedes Wort wäre in jedem Maasse vom andern getrennt. Dies zu verhüten, darf Wort und Versmaass nicht stets zusammenfallen, sondern sie müssen sich gleichsam durcheinander schlingen in freier Verbindung. Wort und Versfuss greifen eins ins andere hinüber und tragen sich gegenseitig dahin. Nun aber gilt es weiter, die Freiheit in der Ordnung zu wahren. Vers und Gegenvers würden zu gleichmässig gegeneinander stehen. In den Worten darf also das Maass, welches zu Grunde liegt, sich nicht bemerkbar machen. Der Mittelschnitt des Verses kommt dabei in Betracht. Statt die Worte so regelmässig zu trennen, dass der Vers in diese zwei, trotz der hinteren Kürze noch immer ziemlich gleichen Hälften fällt, wird die ungleiche, darin lebendigere Theilung beliebt, die man nach der Länge der betonten Silbe des dritten Fusses eintreten lässt. Es ist also jetzt das Schema statt

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⏓
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – | ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⏓

Dieser Schnitt des Verses (Cäsur) belebt ihn; er versteckt den Zwang. Statt solcher ungleichen Zweigliederung können nun auch andere eintreten, wie sie sich schon aus der Durcheinanderwindung von Versmaass und Wort ergeben. Würde nun aber ein solcher dactylischer Sechsfuss doch nicht auf die Dauer eintönig werden in den ewig gleichen Sprüngen, in welchen die Rede dahinstürzt? Wenn nun etwas Trauriges, Schweres, Feierliches, Langsames kommt, wie soll es der rennende Dactylus ausdrücken? Das Langsame und Schwere hüpft nicht gleich ihm; das Gewichtige geht Schritt für Schritt. Der Grieche lässt hier das oben angeführte Recht eintreten: zwei Kürzen gelten für eine Länge Danach könnte man nun aber den ganzen dactylischen Vers, zumal auch im letzten Fusse statt der einen Kürze eine Länge erlaubt ist, in Spondeen umsetzen. Dass dieses nicht geschieht, dass der dactylische Charakter stets gewahrt wird, dass sich gleichsam zum Schlusse wenigstens der Dichter stets daran erinnert, dass er es mit einer Erzählung zu thun hat, in welcher es vorwärts zu kommen gilt, darum ist — nur mit seltenen Ausnahmen aus ganz besonderen Gründen — geboten, dass der fünfte Fuss stets ein Dactylus sein muss. In den anderen Füssen kann der Spondeus statt des Dactylus eintreten. So gewinnen wir das Schema:

–́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑

So ist Freiheit im festesten Maass und welcher Reichthum der Bildungen! Damit nun aber nicht Vers an Vers in seiner Sonderung stehe, darf nicht mit jedem Verse auch der Gedanke abschliessen, sondern derselbe greift hinüber zum nächsten Verse und so verbindet sich die Kette. Welchen Wechsel nun auch noch die griechische Accentuirung dazu hervorbringt, können wir hier natürlich nicht ausdrücken:

Als sie nunmehr sich genaht, die Eilenden gegen einander,
Vorwärts streckte der Gott sich über das Joch und die Zügel
Mit erzblinkender Lanz', in Begier, ihm die Seele zu rauben.
Aber die Herrscherin Pallas Athen', in der Hand sie ergreifend,
Stiess sie hinweg vom Sessel, dass mächtigen Schwung's sie vorbeiflog.
Wieder erhub sich darauf der Rufer im Streit, Diomedes,
Mit erzblinkender Lanz'; und es drängte sie Pallas Athene
Gegen die Weiche des Bauch's, wo die eherne Binde sich anschloss:
Dorthin schwang er den Stoss und die blühende Haut ihm zerriss er;
Zog dann die Lanze zurück. Da brüllte der eherne Ares
Wie wenn zugleich neuntausend daherschrien, ja zehntausend
Rüstige Männer im Streit, voll Wuth anrennend und Mordlust.
Und es erzitterten rings die Troier umher und Achaier
Bange vor Angst.

Es sei hier gleich bemerkt, dass der Hexameter von den Griechen der epische Vers genannt wurde. In der einfachen Erzählung darf der Erzähler nicht in einen ganz verschiedenen Ton, in verschiedene Erzählungsweise fallen. So darf er auch die Versfüsse nicht in Willkür umsetzen, also etwa Jamben, Dactylen, Bacchien, Päonen durcheinander bringen. Jede Erzählung muss in einem einheitlichen Maasse bleiben, muss leicht dahinfliessen, wie dies in der angegebenen Weise des Hexameters geschieht.

Sehen wir ebenso einen für das Gespräch geeigneten Vers bei den maasskundigen Griechen entstehen. Der Jambus, der dem gewöhnlichen Gesprächston am meisten nahe kommt, wurde schon dafür geeignet genannt. Er ward bei ihnen gewählt. Wir finden hier die architectonische Gegenstellung wieder. Derselbe Vorgang wie beim Hexameter wiederholt sich. Wir bekommen den jambischen, doppelten Trimeter also

⏑–́ ⏑–́ ⏑–́ | ⏑–́ ⏑–́ ⏑–́

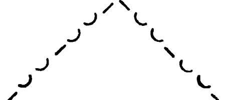
Der Zwang desselben musste durch die Worte aufgehoben werden. So ward die angegebene Cäsur in der Mitte für starr, unschön erklärt. Ohne das Feingefühl der Griechen, gegenüber der Zerfahrenheit und Wildheit, welche in der Versbildung ihrer Zeit herrschte, sich in das Extrem rigorosen Zwanges stürzend, haben bekanntlich Nachahmer und Nachäffer der Griechen jenen obigen Trimeter mit der

zwängenden Cäsur erwählt und zum sogenannten Alexandriner umgestempelt.

Es gilt auch hier wieder, dass, um das Hacken der Worte in die Maasse zn vermeiden, Wort und Versfuss nicht eintönig zusammenfallen dürfen und dass ferner innerhalb eines Verses wie in der Verbindung der einzelnen Verse jenes Ineinanderschlingen stattfinden muss, über welches oben gehandelt worden. Ebenso ist leicht zu ersehen, wie ein Wechsel in den Cäsuren der einzelnen Verse geboten ist. Auch der Trimeter gestattet für einzelne Füsse ein Verändern der einzelnen Maasse, der Gebrauch einer Länge für eine Kürze, die Auflösung einer Länge in zwei Kürzen. Es bildet sich hier das Schema ⏓–́ ⏑–́ ⏓–́ ⏑–́ ⏓–́ ⏑–́, wodurch die Einförmigkeit aufgehoben wird, welche sich im steten Fortlauf des Jambus bemerkbar machen würde.

> Und welches Recht der Götter übertrat ich denn?
> Wie soll ich Arme nun noch zu den Himmlischen
> Aufschauen, wen um Hülfe flehn? Erwarb ich doch
> Gottlosigkeit mir durch die That der Frömmigkeit!
> Doch wenn es also gültig bei den Göttern ist,
> Werd' ich die Schuld erkennen, wenn ich sie gebüsst;
> Sind aber diese schuldig, mögen schlimmer nicht
> Sie büssen, als sie selber mir thun wider Recht.
> (Sophokles Antigone, nach Donner.)

Wir haben es mit einem Fluss der Rede, einem Dahinströmen der Gedanken und der Sprache zu thun gehabt. Wir sahen darin eine Gegenstellung. Aber wenn nun der Vers stärker in sich gesammelt werden durfte, wenn ihn der abgeschlossene Gedanke vielleicht kräftig in sich gefasst verlangte, dann begnügte sich der Grieche nicht bloss mit solchem Hintereinanderstellen von Halbversen, sondern er liess das rein-symmetrische Princip in Geltung treten. Die Bewegung der Sprache, wie sie gestiegen, fällt sie. Nehmen wir etwa folgenden Vers –́⏑⏑–́⏑⏑–́, der uns schon aus dem ersten Halbvers des Hexameters bekannt ist. Zur besseren Versinnlichung stelle man diese Maasse schräg aufrecht.



Wenn wir einen solchen Redegang in der umgekehrten Reihenfolge, wie er sich aufwärts bewegt hat, zurücksinken lassen, so haben wir einen streng symmetrischen Vers erbaut. Das gegebene Versmaass ist das des Pentameters, für den man darum auch wohl das bekannte Wort Schiller's also umdeuten könnte:

> Wie der Pentameter steigt, fällt er melodisch herab.

Ein solcher Vers hat sein festes Gefüge; er ist in sich beschlossen; dieses Steigen und Fallen bricht ihn gleichsam. Er ist daher für die langfliessende Rede nicht geeignet, dagegen um so mehr für kurze, in sich beschlossene Gedanken; dann ist er ein Bändiger stark wallenden Ge-

fühls. Was den Pentameter besonders anbelangt, so kann dieses ruhige Zurücksinken der Rede wohl den Eindruck machen, als wenn auf jeden Versuch der Erhebung ein Niederschlagen folge. Ein Erzählungsvers mit einem solchen Verse daran wird leicht als ein Vers der Trauer gefasst werden können. Der Hexameter mit dem Pentameter im sogenannten Distichon verbunden, galt den Alten für einen elegischen Vers:

–́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡
–́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́

Wir haben hierin zugleich einen Abschluss des Verses und des Gedankens, wie er feststehend sich in der Strophe herausbildet. Die durchgängige Einheit ist darin aufgehoben. Eine grössere Gliederung ist zu der des einzelnen Verses hinzugetreten. Es sei hier noch kurz erwähnt, dass auch die Griechen später das Distichon nicht bloss zu eigentlichen Elegien verwandten. Hier als Beispiel aus den Elegien Göthes:

> Zieret Stärke den Mann und freies muthiges Wesen,
> O! so ziemet ihm fast tiefes Geheimniss noch mehr.
> Städtebezwingerin, du Verschwiegenheit! Fürstin der Völker!
> Theure Göttin, die mich sicher durch's Leben geführt.

Oder aus Göthe's Pausias:

> Sie: Schütte die Blumen nur her, zu meinen Füssen und deinen!
> Welch ein chaotisch Bild holder Verwirrung du streust!
> Er: Du erscheinest als Liebe, die Elemente zu knüpfen;
> Wie du sie bindest, so wird nun erst ein Leben daraus.

Die Vereinigung mehrerer Verse zu einem grösseren Ganzen, das in sich abgeschlossen ist, ergiebt die Strophe. Sie wird hauptsächlich da am Orte sein, wo ein Gedanke, der nicht in einem Verse zu beschliessen ist, fest gefügt, nicht in einen andern überfliessend erscheinen soll. Es kann nun eine solche Strophe für sich allein stehen; sie kann als grössere Gliederung in einem Ganzen auftreten. Ein Gedicht kann also aus Strophen zusammengesetzt werden. Der innere Strophenbau wird nun leicht zu einer Zweiheit führen, zu einer Dreiheit u. s. w. Es soll hier angeführt werden, dass die Griechen ihre Oden nach dieser Dreiheit erbauten, innerhalb des ganzen Gedichts eine Strophe, die gleich metrische Gegenstrophe und die Epode bildend. Etwas Aehnliches werden wir innerhalb einer Strophe in unserem Mittelalter wiederkehren sehen.

Statt des einfacheren Maasses, welches in dem Hexameter und im Trimeter herrscht, wird eine bewegtere Stimmung in zusammengesetzten Rhythmen ihren Ausdruck suchen. Ein Durcheinanderwogen, Wechsel von Ruhe und Hast, von Feierlichkeit, Trauer oder Scherz u. s. w. wird

zum Vorschein kommen. Auch hier muss eine Ordnung walten, aber es ergiebt sich eine andere, als der einfache, stets zu Grunde liegende Versfuss giebt. Wir werden also verschiedene Maasse, etwa Trochäen, Dactylen, Spondeen u. s. w. neben einander finden.

Auch in den Versen unter einander kann sich dieser Wechsel zeigen. Das Ganze aber wird zur Strophe sich zusammenfassen müssen.

Nehmen wir z. B. —⏑—⏑⏑— ein kräftiges, munteres Vorwärtsbewegen, erst im Trochäenschritt, dann im Dactylenschritt und noch ein Sprung hinauf (—́⏑⏑—́ ist eigentlich ein Choriambus); eilen wir gerade so wieder hinab:

—⏑—⏑⏑— | —⏑⏑—⏑—
—⏑—⏑⏑— | —⏑⏑—⏑—

Nun wechselnd: —⏑—⏑⏑—⏑¯⏑—⏑⏑—⏑—. Man sieht, es ist ⏑ ¯ ⏑ hinzugekommen, die Länge ist beiden gemeinsam. Aber hören wir wohl diese genaue, architectonische Symmetrie, die wie ein Giebel sich auf- und abbaut? (Siehe z. B. Klopstock's Bardale, An Gleim, Zürchersee u. s. w.)

> Aber tritt er daher, der wie der wachsende
> Ahorn schlank sich erhebt, kommt er, der Erde Gott,
> Sing' dann, glücklicher Sänger,
> Tönevoller und lyrischer. (Klopstock.)

Neben der symmetrischen Metrik, welche in diesem Beispiel streng gewahrt, steht dann eine Fülle freierer Formen, die aber stets von einem bestimmten Gesetz beherrscht sein müssen, wenn sie nicht in die Willkür und damit aus dem Schönen sinken sollen. Die Gesetzmässigkeit vieler wird jetzt mehr und mehr durchdrungen, während man früher ihre Formen für ein blosses Spiel der Willkür zu halten geneigt war, welche etwa nur dadurch gleichsam zu Ordnungen wurden, dass sie gerade so in einer zweiten Strophe wiederkehrten.

Von den kleineren Strophenbildungen und Metren der Griechen führe ich hier nur noch das Alkäische an, tönend, als ob der Dichter den Wogen am Gestade des tiefaufrauschenden Meeres diesen Rhythmus abgelauscht habe. Die Welle rauscht an und sinkt donnernd wieder herab. Zum zweiten Male dasselbe Spiel. Aber nun rollt sie her, höher, höher schwellend, bis sie toseud und schäumend bricht und verfluthet.

⏓—⏑—⏓ | —⏑⏑—⏑—
⏓—⏑—⏓ | —⏑⏑—⏑—
⏑—⏑—⏓—⏑—⏓
—⏑⏑—⏑⏑—⏑—⏓

> „O hätte dein weitschallendes Kaiserwort
> Dem Volk Europas, was es erfleht, geschenkt,
> Wohl wärst du seines Lied's Harmodius,
> Seines Gesanges Aristogiton!" (Platen.)

In manchen Oden und Hymnen schwillt nun ein noch bewegterer Rhythmus. Aber in einer Einheit sind die langen Strophen zusammengebaut, deren Gesetzmässigkeit bewunderungswürdig ist. So hat man z. B. in den Oden Pindars die festeste, ja architectonische Ordnung gefunden. Diese Marterkammer des Geistes, die griechische Metrik, die wie das willkürlichste Gemisch erschien, gewinnt eine mehr und mehr veränderte Gestalt seit den letzten Decennien.

Denn Zeus hasst schwer grosssprechender Zung'
Hochmüthig Geprahl', und als er ersah,
Wie im mächtigen Strom sie zogen heran,
In des Goldes Geklirr, hoffärtigen Sinns,
Wirft den er herab mit geschleudertem Strahl,
    Der aufstieg schon
Zu den Zinnen in jubelndem Siegsruf.
Und zu der dröhnenden Erde geschmettert fiel er,
Der mit geschwungener Fackel in wildem Andrang,
Mit wahnsinniger Wuth braust' heran im feindlichsten Sturm.
Diesen traf solches Loos:
Anderes theilt anderen zu, mächtig im Kampf drängend, der grosse
Ares, der Siegsheld.

(Antigone des Sophokles von Donner.)

Wie das umsetzt aus dem Heranziehen und Heranwogen! Niederschmetternd die Rhythmen selber, sich gegeneinander stauchend, dann langsamer, dann gebrochen wogend, verfliessend.

Welche Sprache war nöthig, um die schwierigen Maasse der Oden, der Hymnen klar hervortreten zu lassen, dass sie sich aufbauten wie ein herrliches Gebäude, ohne der Sprache in Maass und Tact Gewalt anzuthun! Welchen Begriff haben wir von dieser Formfreude, Formklarheit, Tiefe, von diesem Formverständniss? Von der Kunst ihres Vortrags? Sie waren überall Künstler diese Griechen! volle Künstler! Gegen ihre Kunstbildung, was sind wir damit verglichen?

Bekanntlich hat ein gewaltiger deutscher Dichter auf die griechische Metrik zurückgegriffen und hat der deutschen poetischen Formbildung einen neuen Anstoss gegeben, da sie im Alles übertönenden Mühlgeklapper des Alexandriners in einer tödtlichen Langweiligkeit sich dahinschleppte. Klopstock verwarf den Reim, sang Oden nach griechischen Maassen und schrieb seine Messiade im epischen Vers der Alten. Es soll hier nicht die Berechtigung der alten griechischen Maasse gegen unsere gewohnten poetischen Formen abgewogen werden. Genug, dass unsere Sprache durch jene erfrischt, vervollkommt worden, dass unser Ohr wieder mehr Gehör für rhythmische Feinheiten bekommen hat, welches es seit dem Verfall unserer Dicktkunst im Mittelalter ganz verloren hatte. Unsere treffliche deutsche Sprache hat im Munde eines Klopstock, Platen u. A., dann so vieler trefflicher Uebersetzer gezeigt, dass sie auch in den Weisen der Griechen Bedeutendes leisten kann.

Diesen völlig gleichzukommen, daran ist natürlich nicht zu denken. Wir müssen uns in den rein-metrischen Maassen hart mühen, können aber niemals die Klangfülle gewinnen, welche dem Griechen so willig in seiner tönenden Sprache floss. Unsere Endungen der Wörter sind nicht zu überwinden. Man nehme unsere Declinationen mit ihren ewigen „E"-Endungen und vergleiche damit die griechische; ebenso die Conjugationsendungen! Unsere antik metrischen Verse werden stets etwas Anderes, als sie bei den Griechen waren, indem wir mit der Betonung unserer Stammsilben operiren müssen, mit unsern stumpfen, tonlosen Wortendungen, vorzüglich mit den „E"s, meistens die Kürzen füllen, während der Grieche die Betonung völlig frei neben den Maassen und in den Maassen erhielt.

Wir haben im Deutschen andere Wege bei der Formbildung der dichterischen Sprache eingeschlagen. Wir begegnen dem Maasse der Hebungen: Hebung des Tons, Senken des Tons. Wenn im Anfang vielleicht diese Weise mit derjenigen der stammverwandten Griechen zusammenging, so gingen doch später die Wege weit auseinander. Der Grieche wog und maass die Klänge; wir wogen die Bedeutung des Worts. Nur die Hebungen hauptsächlich beachtend, warfen unsere alten Dichter auf sie das ganze Gewicht der Bindung des Verses. Eine seltsame Bindung jetzt für unsern gänzlich verwaschenen Sprachsinn. Zusammenhängend mit der Sprachbildung, für welche wir oben einige Hindeutungen gegeben haben, wurde der Anlaut der Haupthebungen beachtet. Durch diesen wurde gebunden. In der Poesie der Alliterationsepoche finden wir einen Vers durch den gleichen Anlaut der Hauptbetonungssilben, durch Stabreim zusammengehalten. Jede solche Langzeile zerfällt in zwei Hälften; gewöhnlich hat die erste Hälfte zwei gleiche Anlaute (Stollen), die zweite einen dritten gleichen Anlaut (den Hauptstab). Die unbetonten oder nur schwach betonten Silben können an Zahl verschieden sein. Alle Vocale gelten für gleich anlautend. So war ein Vers in sich verschlungen und fest zusammengekettet. Der Gedanke griff von einem zum andern Vers und einigte das Ganze, setzte die einzelnen Reihen in Fluss. Hören wir einige Verse aus unserm ältesten deutschen Gedichte. Hildebrand und sein Sohn Hadubrand sind zusammengetroffen an der Grenze des von Hadubrand beschützten Landes. Vater und Sohn kennen sich nicht. Sie rüsten sich zum Kampfe.

> **S**unufatarungos iro **s**aro rihtun
> **g**arutun se iro **g**udhamun, **g**urtun sih iro suert ana,
> **h**elidos, ubar **h**ringa, do sie to dero **h**iltju ritun.
> **H**iltibraht gimahalta, **h**er was **h**eroro man,
> **f**erahes·**f**rotoro; her **f**ragen gistuont
> **f**ohem wortum,
> huuer sin **f**ater wari **f**ireo in **f**olche.

(In der Uebersetzung:

Sohn und Vater zusammen ihre Panzer richteten,
gerbten (bereiteten) sich ihre Schlachtkleider,
gürteten sich ihre Schwerter an,
die Helden über die Ringe (Panzerhemd),
da sie zu dem Kampfe ritten.
Hiltibracht sprach, er war der hehrere Mann,
lebensverständiger;
er zu fragen begann mit wenigen Worten,
wer sein Vater wäre der Führer im Volke.)

Die nordische Poesie bildet oft die Stabreimverbindung derartig, dass je die 1. und 2. und die 4. und 5. Halbzeile im Stabreime stehen mit 2 Stollen und Hauptstab; dagegen die 3. und 4., mit meistens nur 2 Anlauten, jede in sich. Z. B.

Wachse nicht, Wimur, nun ich waten muss
Hin zu des Joten Hause.
Wisse, wenn du wächsest, wächst mir die Asenkraft
Ebenhoch dem Himmel.

Unser Ohr hat vielfach die Feinheit für den Stabreim verloren; doch würde es dieselbe bei einiger Uebung leicht wieder gewinnen. Diese Form, in welcher unsere epischen Gedichte gesagt und gesungen wurden, ist bekanntlich verdrängt worden und bis auf wenige Anklänge im Volksmunde verloren gegangen. Nur in einigen Redensarten, in denen sie in ihrer festen Verkettung zum Nachdruck dient, ist sie erhalten, z. B. in Stock und Stein, Mann und Maus, Lieben und Leben, Küche und Keller, Kind und Kegel u. s. w., sonst nur noch im kindischen Spiel, ohne Nachahmung zu sein; Kinder dichten noch jetzt vielfach alliterirend.

In freier Weise ward und wird die Alliteration aber noch immer gebraucht, und zwar oft mehr, als man auf den ersten Blick vermuthet. Nehmen wir einige Beispiele aus Göthe:

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl? Dahin! Dahin
Möcht ich mit Dir, o mein Geliebter ziehn! u. s. w.

Oder:

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldenen Becher gab u. s. w.

Oder:

Du liebes Kind, komm geh mit mir
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.

So in vielen anderen Gedichten in der auffallendsten Weise, besonders in den Volkstonartigen.

Bei den Wiederholungen (Epizeuxis oder Wiederholung desselben Wortes, Anaphora oder Wiederholung derselben Worte u. s. w.), welche dichterischen Nachdruck geben, wirkt schon dieser Anlaut verstärkend ein.

In ihrer strengen Form hat die Alliteration etwas Nachdrückliches, aber auch Stossendes, etwas Mannhaftes, Hartes. Das Metrum ist gleichsam plastische Form, in welche die Dichtung voll ergossen wird, ganz füllend, ganz ausgefüllt. Der Stabreim staucht wohl die Haupttheile der Rede zusammen, giebt einer ungezwungenen Entwickelung nicht gut Raum, wie er jeden Augenblick an die Wucht von Hauptworten gebunden ist; er muss immer auf dies Wuchtige abzielen, ohne welches die Ordnung und der Vers nicht mehr erkennbar wäre. Für freien fliessenden Vortrag, dessen Schönheit nicht in immerwährender Kraftsprache besteht, eignet sich die Alliteration wenig; sie macht stets die Rede starrer. (Man vergleiche Alliterationsdichtung mit Dichtung in lateinischen Versen ziemlich gleicher Zeit und deutscher Dichter, oder die ältere alliterirende und die jüngere prosaische Edda, um dem Unterschiede nachzuspüren, den auch die Form allein schon machen kann.) Wie beim Reim derselbe schlechten Dichtern oft Zwang anthut und des Reims wegen nicht selten ein Vers gebildet wird (alle die Reime: Liebe, Triebe, Herz, Schmerz, Sonne, Wonne u. s. w.), so verführte auch der Stabreim zu solchen Behelfen der Versbildung. Stereotype Redensarten kamen dadurch auf, trockenem Holz vergleichbar in lebendiger Dichtung.

Die altnordische Dichtung erstarrte darin und ward bald zur Prosa; auch die deutsche wäre es, hätte nicht ein anderes Princip die Alliteration abgelöst. Der freiere Gang, mehr musikalischer Ausdruck des Gemüthslebens, grössere Biegsamkeit des Ausdrucks war Bedürfniss geworden; so konnte die neue, im Reim gipfelnde Form sich durchdrücken und die Alliteration (andere Gründe kamen hinzu; sie galt mehr für die heidnische Form, deren Ueberlieferung sie gab) verdrängen. Die Alliteration mag übrigens ihr Theil mit dazu beigetragen haben, dass durch das Gewicht, welches ganz und gar auf die Hauptsilben fiel, die Nebensilben, also die Flexionen besonders, welche die Griechen schon ihres Metrums wegen zu erhalten bestrebt sein mussten, abgeschwächt, vernachlässigt und weggeworfen wurden.

Heutigen Tages wird die Alliteration wieder mit grosser Liebe gepflegt. Durch die Alterthumsbegeisterung ward sie geschätzt und man hat über das dazwischenliegende Jahrtausend wieder auf sie zurückgegriffen. Jetzt wird sie von einigen Dichtern sogar wieder für den epischen Vers zurückgefordert. In Uebersetzungen der alten Dichter (siehe z. B. das Citat aus Beowulf S. 69 und 70) und in kleineren selbständigen Versuchen uns geläufiger gemacht, suchen jetzt Dichter sie

voll wieder einzusetzen. So Jordan in seinen Nibelungen. Richard Wagner hat seinen Ring der Nibelungen — durch 4 Stücke — alliterirend gedichtet:

> Woge du Welle, walle zur Wiege,
> Wagalawaia! —
> Kennst du mich gut kindischer Alp?
> Nun sag' wer bin ich, dass du so bellst?
> Im kalten Loch, da kauernd du lagst,
> Wer gab dir Licht und wärmende Lohe,
> Wenn Loge nie dir gelacht?

Das Bestreben, die Alliteration neu zu beleben, ist nicht einseitig zu verwerfen. Den Reim dagegen zu verwerfen und einzig Alliteration wieder einführen zu wollen, ist thöricht; schon weil wir bei vielen Stammsilben die ursprünglichen Anlaute verloren haben, ist die Alliteration nicht immer ein „natürliches" Band. Aber aus richtigem Gefühl greift man in so weit in der Epik auf sie zurück, als die Alliteration mit ihrer markigen Gedrängtheit einen Gegensatz gegen die flache Breite und die leichte Weise bildet, zu welcher der Reim so leicht in der Erzählung verführt. Man sucht auch hier wieder einen männlicheren, strafferen Stil und wie gewöhnlich wirft man sich in das Extrem, damit aus beiden Extremen die richtige Mitte, das schöne Maass gewonnen wird. Von beiden Endpunkten den Bogen schlagen, um eine Linie zu halbiren — das gilt nicht bloss für die Geometrie.

Der Stabreim bindet die Verse oder Halbverse durch den gleichen Anlaut. Der Reim bindet sie durch den Auslaut. Statt der durcheinanderschlingenden Kettenglieder jetzt ein längeres Glied mit dem folgenden vereint. Das lange Versglied darf nun aber nicht ordnungslos bis zum Ende sein; der Stabreim stützte mitten im Vers; der Reim nicht; so muss eine andere Ordnung hinzutreten. Man nahm eine frei metrische oder eine Verschmelzung von Metrum und Betonung. Für das Wesen des Reims stehe hier aus Goethe's Faust II. Act 3:

Helena: Vielfache Wunder seh' ich, hör ich an;
Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel,
Doch wünscht ich Unterricht, warum die Rede
Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich:
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

Faust: Gefällt dir schon die Sprechart unserer Völker,
O, so gewiss entzückt auch der Gesang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.
Doch ist am sichersten, wir üben's gleich;
Die Wechselrede lockt es, ruft's hervor.

Helena: So sage denn, wie sprech ich auch so schön?

Faust: Das ist gar leicht, es muss von Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfliesst,
Man sieht sich um und fragt —

Helena: Wer mitgeniesst.
Faust: Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,
Die Gegenwart allein —
Helena: Ist unser Glück.
Faust: Schatz ist sie, Hochgewinn und Pfand;
Bestätigung, wer giebt sie?
Helena: Meine Hand.

Ursprünglich galt schon die blosse Assonanz der Endvocale als Bindung. So lange die Endungen eine klingendere, stärkere Betonung haben, waltet die Assonanz ziemlich frei; erst allmälig entwickelt sich der strengere umfassende Gleichlaut des Reims.

Es beginnt z. B. unser ältestes deutsches Reimgedicht, der Krist des Mönches Otfried mit folgendem Lobe der Franken:

Sie sint so sama kuani Sie eigun in zi nuzzi
selb so thie Romani; so samalicho wizzi.
nie tharf man thaz ouh redinon, in felde joh in walde
thaz Kriachi in thes giwidaron. so sint sie sama balde.

(Sie sind ebenso kühn, gerade wie die Römer; nicht darf (ein) Mann das auch reden, dass die Griechen sie darin übertreffen. Sie haben sich zum Nutzen gleicher Weise Klugheit, im Felde und im Walde, da sind sie gleich kühn.) Oder im Ludwigslied:

Sang was gisungan,
wig was bigunnan;
bluot skein in wangon
spilodun ther Vrankon.

(Sang war gesungen, Kampf war begonnen, Blut schien in den Wangen, kämpften freudig da die Franken.)

Die strenge Assonanz ist bei uns nur in Nachahmungen z. B. spanischer u. a. Gedichte enthalten, bei denen ihre geringere Eindringlichkeit dann aber in der Weise verstärkt ist, dass derselbe assonirende Klang durch das ganze Gedicht hindurch geht. Man sehe etwa Heine's Almansor, im ersten Gedicht mit seiner „u" Endung, im zweiten auf a, im dritten auf i assonirend, Donna Clara mit der o-Assonanz u. A.

Schon während der Alliteration wird sicher beim Gesang eines Liedes das Ohr auf den Gleichlaut des Wortes geachtet haben. Ob der Reim nun den Deutschen durch den lateinischen Kirchengesang und dessen Nachbildung übertragen wurde, oder ob er bei ihnen sich entwickelt hat, gerade so wie er bei den Romanen und in der lateinischen Dichtung des Christenthums wohl aus den alten Hebungsversen der Lateiner hervorging, die verdrängt durch den Einfluss griechischer Metrik sich im niederen Volk erhielten und in der neuen Gestaltung und Entwickelung mit dem Christenthum als Reimverse wieder hervorbrachen, — das lassen wir hier dahingestellt. Zu weit würde es auch

führen, uns in die damit zusammenhängenden Streitigkeiten einzulassen. Bekanntlich wird der Reim von Vielen als „mittelalterlich, gothisch“ verworfen.

Der Reim bindet musikalisch. Und zwar muss er, um rechte Kraft zu gewinnen, namentlich in der deutschen, in den Endungen so klanglosen Sprache, das ganze Wort oder doch dessen Hauptsilbe umfassen und so einem anderen Worte gleichlauten.

Wir finden nun nach dem Verschwinden des alliterirenden epischen Verses als deutschen epischen Vers eine Reihe von sechs Hebungen, ähnlich also dem Hexameter und Trimeter. Diese Reihe wird mit einer zweiten durch einen Reim verbunden. Es sei hier gleich bemerkt, dass man einen solchen Zweivers mit einem andern Zweivers zu einer Strophe vereinte; wahrscheinlich erst in einer späteren, mehr lyrischen Zeit wurde sie meistens durch eine Verlängerung des letzten Halbverses um eine Hebung als abgeschlossen hingestellt, und dadurch der epische Gesang schärfer nach Strophen gegliedert.

Der Hexameter bekam zum grossen Theil seine Lebendigkeit durch die Freiheit, statt der beiden Kürzen des Dactylus eine Länge zu setzen. Unsere Dichter wussten in anderer Art Aehnliches zu erreichen. Es zählten nur die Hebungen: ´ ´ ´ | ´ ´ ´, im letzten Verse der Strophe häufig ´ ´ ´ | ´ ´ ´ ´. Ihnen aber können unbetontere Silben vorangehen oder können zwischen sie treten. Meistens entstehen daraus unserer Wortbildung gemäss jambische Formen, doch werden die Beispiele zeigen, wie anapästisch oder dactylisch klingende oder andere Metren eintreten. Grosser Wechsel der Formen, Anschmiegungsfähigkeit an den Gedanken, ein Gang vom leichten, fliessenden Erzählen bis zum wuchtigsten, Schlag auf Schlag fallenden Schmettern, wenn Hebung an Hebung trifft, wurde dadurch gewonnen. Man vergleiche etwa folgende Verse:

Nun saget mir Bruder Dankwart, wie seid ihr so roth?
Ich wähne, ihr von Wunden leidet grosse Noth.
Ist er irgends in dem Lande, der es euch hat gethan,
Ihn errett' der übele Teufel, es muss ihm an sein Leben gân (gehn).

Da hub sich vor den Thüren viel starker Gedrang
Und auch von den Schwertern grosser Helmklang,
Dess' kam der kühne Dankwart in eine grosse Noth,
Dass besorgete sein Bruder, wie ihm sein' Treue gebot.

Des Feuers aus den Ringen hieben sie genug,
Hass ihr jeglicher dem andern trug.

Da klungen seine Saiten, dass all das Haus erdoz,
Sein Ellen zu der Fuoge, die waren beide gross.
Süsser unde sanfter geigen er begann,
Da entschwebete er an den Betten viel manegen sorgenden Mann.

Was für ein Umsetzen, welches Tönen, welches sanfte Verklingen in solchem Vers!

An diesen (wörtlich gesetzten) Versen kann man den Reichthum der Formen genugsam erkennen. Leider ist schon im Nibelungenliede, wie es uns überkommen, der jambische Gang allzu vorwiegend, so dass nicht selten Eintönigkeit daraus erwächst, wozu die Cäsur in der Mitte viel beiträgt. Man hat dann daraus folgendes jambische Schema gemacht: ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ | ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́. Man nannte das Reinheit des Versmaases herstellen! Selbst unser trefflicher Uhland hat bekanntlich diesen regelmässigen Nibelungenvers in seinen Gedichten, Eberhard der Greiner, Sängers Fluch u. s. w. gebraucht, ihn viel zu wenig in seiner schönen Freiheit behandelnd:

In schönen Sommertagen, wenn lau die Lüfte wehn,
Die Wälder lustig grünen, die Gärten blühend stehn,
Da ritt aus Stuttgart's Thoren ein Held von stolzer Art,
Graf Eberhard der Greiner, der alte Rauschebart.

Da kommt es denn nicht selten vor, dass z. B. Geibels richtige Behandlung des Versmaases in König Sigurds Brautfahrt für unrichtig, fehlerhaft in der Form gehalten wird:

Lenz war gekommen. Der lichte Schnee zerschmolz
An den Bergeshalden, in Veilchen stand das Holz.

„Lenz war gekommen"? fragt Mancher und wundert sich, wie der Dichter nur einen solchen Fehler habe machen können. Es müsste doch etwa: „der Frühling war gekommen" heissen, meint er, nicht wissend, worauf es im Nibelungenversmaass ankommt und dessen Schönheiten für Fehler, die Feinheiten für Schnitzer haltend. So wenig der Hexameter sich nur dactylisch abrollen darf, so wenig darf der lebendige Nibelungenvers zum jambischen Sechsvers eintrocknen.

So viel über diesen epischen Vers der Deutschen.

Gehen wir gleich zu dem Gesprächsverse über. Wir haben hier, freilich erst in späten Zeiten zu dem Jambus oder dem jambischen Tonfalle gegriffen und zwar hat sich in unseren Dramen der fünffüssige Jambus eingebürgert.

Daja: Er ist es! Nathan! — Gott sei ewig Dank,
Dass Ihr doch endlich einmal wieder kommt!
Nathan: Ja, Daja, Gott sei Dank! Doch warum endlich?
Hab ich denn eher wiederkommen wollen?
Und wiederkommen können? Babylon
Ist von Jerusalem, wie ich den Weg
Seit ab, bald rechts, bald links, zu nehmen bin
Genöthigt worden, gut zweihundert Meilen.
(Lessing: Nathan der Weise.)

Wie dieses Versmaass sich der Rede anschmiegt, der gewöhnlichen Gesprächsweise wie der getragenen, weiss Jeder. Der fünffüssige Jambus ist im Ganzen weniger getragenen Tons als der Trimeter. Er ist freier durch die Willkür seiner Endung, die eine Nachsilbe erlaubt. Dass Längen statt der Kürzen, namentlich in dem ersten Jambus, gebraucht werden können, dass nicht alle Worte mit den Jamben zusammenfallen dürfen, sondern die Worte durch Stellung, Einsilbigkeit oder Mehrsilbigkeit sich mit dem Vers frei durchschlingen müssen, dass der Gedanke nicht mit jedem Verse schliessen darf, sondern in den nächsten Vers übergreifend ihn verbinden muss mit dem vorhergehenden, dass bei verschiedenen Sprechern die einheitliche, schnell ineinandergreifende Rede durch die einfache Jambenreihe geht, ist als bekannt voraus zu setzen. Für die letzte Art stehe hier als Beispiel aus Schillers Maria Stuart:

Leicester (reisst die Thüre mit Gewalt auf und tritt mit gebieterischem Wesen herein).
Den Unverschämten will ich sehn, der mir
Das Zimmer meiner Königin verbietet.
Elisabeth: Ha der Verwegene!
Leicester: Mich abzuweisen!
Wenn sie für einen Burleigh sichtbar ist,
So ist sie's auch für mich!
Burleigh: Ihr seid sehr kühn, Mylord.

In solchen Fällen bindet der Vers, wie ihn sonst der Gedanke bindet. Gereimt darf der Gesprächsvers nicht werden; er wird dadurch lyrisch. Ein Reim etwa am Ende einer Scene bindet diese zusammen und zeigt den Abschluss an. Er darf aber nur dann gebraucht werden, wenn eine gehobenere Sprache zu seinem Elemente hinüber leitet. Wir haben früher schon gesehen, wie eine mächtig gesteigerte Sprache im Drama zur rhythmischeren Bewegtheit und zum Gesang führen kann. Dies hat an sich natürlich nichts mit dem eigentlichen Gesprächsverse zu thun.

Was unsere alten lyrischen Versmaasse anbelangt, so ist in ihnen die dreifache und vierfache Hebung mit Reim die gebräuchlichste. Im Anfange werden auch hier zwei Verse nebeneinander durch den Reim verbunden; bald aber tritt hier die grösste Mannigfaltigkeit ein, wie

wir später in Beispielen sehen werden. Der Abschluss des lyrischen Gedankens und Verses in der Strophe geschieht vielfach nach einer festen Dreigliederung. Jede Strophe hat zwei zusammengehörige gereimte Glieder, die sogenannten Stollen oder den Aufgesang. Das dritte Glied steht für sich und heisst Abgesang. Die ganze Strophe heisst „liet“. Neben Gedichten, die bald aus einer solchen Strophe bestehen, bald aus mehreren gleichen zusammengesetzt sind, kommen nun auch andere der verschiedensten Art vor.

In den modernen Formen herrscht bald das Princip der Längen und Kürzen, bald das der Hebungen. Der Reim wird in den meisten Fällen gebraucht; seine musikalische Bedeutung tritt namentlich bei allem Sangbaren hervor. Er wird sowohl bei den Hebungs- wie bei den metrischen Versen einfacherer Art angewandt. Man hat in jüngster Zeit wohl den Vorschlag gemacht, den Klang des Reims mit den künstlicheren Rhythmen zu verbinden und so Rhythmus und Klang zu vereinen. In vielen Fällen steht dem nichts im Wege, da wir in den Versen, in denen nur die Hebungen gerechnet, die dabei aber gereimt werden, etwas Aehnliches haben. Aber da, wo ein Vers, so wie wir es in der griechischen Metrik gezeigt haben, kunstvoll in den Rhythmen zusammen gebaut worden, wo er etwa in strenger Symmetrie oder im schönsten Gegengewicht in sich gegliedert ist, da würde natürlich Reim und Rhythmus gegen einander laufen. Der den Schluss des Verses verstärkende Reim würde das ganze kunstvolle Gleich- oder Gegengewicht zerstören. Scherzhaft könnte man wohl behaupten, dass dann Anfang und Ende der Verse gereimt sein müssten, um dies Gleich- oder Gegengewicht des inneren Baues zu erhalten. Innerhalb solcher Verse mögen immerhin Gleichklänge vorkommen, wie ja deren viele, ebenso wie Alliterationen in den Versen der Alten zu finden sind. Der Reim am Schluss aber als nothwendige Ordnung würde das rhythmische Princip übertäuben und zerstören.

Wir haben schon jetzt einige Arten der Dichtung unterscheiden müssen, obwohl es sich nur um die allgemeine Betrachtung der Formen handelte. Es gilt diese Arten näher zu bestimmen.

Innerlichkeit und Aussenwelt werden vom Geiste gedankenmässig erfasst; sie finden ihren Ausdruck in der Sprache. Innerlichkeit und das Ausser-ihr-Seiende beeinflussen einander. Im Allgemeinen wird man auch da, wo man nur Kunde von dem Einen bekommt, auf das Andere schliessen können. Man kann nun die Empfindungen der Innenwelt oder die objective Erfassung der Aussenwelt zum Vorwurfe für die geistige Thätigkeit wählen. Gefühle oder Anschauungen werden also den Hauptinhalt bilden. Soll aber das Subjective und die Aussenwelt innig verschmolzen werden, so dass weder die Gefühle noch die Aussendinge, welcher Art sie nun auch seien, vorwiegen, so muss man zeigen, wie jene in diese hineinwirken, sie bilden, sie umwandeln, ja gestalten

und wie diese wieder eine gleiche Einwirkung auf jene üben. Dies geschieht in der werdenden Handlung. Nicht mehr mit Empfindungen, nicht mehr mit für sich stehenden Thatsachen haben wir es nun zu thun, sondern unser Hauptvorwurf wird jetzt der menschliche Geist in der Thätigkeit, im Kampf mit der Aussenwelt; der Character und die werdende That ist es, wodurch die Vereinigung hergestellt ist.

Die Dichtkunst, diese Gebiete der äussern, der innern Welt und ihrer Durchdringung ergreifend, theilt sich danach in Lyrik, Epik und Drama. Die Auffassung der äusseren Welt geht wie beim Kind so bei den jugendlichen Völkern voran; es ist also mit ihr die Einzelbetrachtung zu beginnen.

Zuvor gilt es noch einmal an das zu erinnern, was über die Kunst im Allgemeinen gesagt worden. Welchen Gegenstand der Dichter ergreife, die allgemeinen Anforderungen gelten ihm. Eine bedeutende, fesselnde Idee ist nothwendig; in schöner Form ist sie darzustellen. Und zwar in einer, die Phantasie erfüllenden Weise. Dazu darf der Dichter nicht erst die Vorstellungen zusammensetzen, welche er in uns zu erregen beabsichtigt, sondern jede derselben muss klar, bestimmt, lebendig sein. Er wird diese einzelnen bestimmten Vorstellungen natürlich zu einer höheren, jene einigenden zusammenfliessen lassen; aber ein Hineinarbeiten in lehrhafter Weise, z. B. durch ein Bestimmen der Begriffe, durch eine ausführliche Angabe dessen, was wir etwa nicht unter einer Vorstellung zu verstehen haben, kurz alles lehrhafte Auflösen, Untersuchen und Prüfen in der Dichtung ist untersagt. Klare Bilder gilt es der Phantasie zu geben; wie gross die Vorarbeiten gewesen sein mögen, sie gehören nicht in die Kunst. Eine volle Lebendigkeit ist zu schaffen. Wenn dabei mit aller idealen Kraft stets das Schönste getroffen, alles Unnöthige, Zufällige hinweggeschmolzen wird, wenn diese Vorstellungen ihren richtigen, der Sprache völlig entsprechenden, schönsten Ausdruck finden, wenn die Anforderungen jeder Kunst: Harmonie zwischen Inhalt und Erscheinung, Ganzheit, Gliederung u. s. w. erfüllt sind, dann stehen wir im Gebiete der Dichtung.

II. Das Epos.

Ueberall ist Handlung und Gestalt.
(W. v. Humboldt: Herm. u. Dorothea.)

Das Erfassen der Aussenwelt durch die Gedanken und deren Wiedergabe durch die Sprache giebt die erste und einfachste Form der Dichtung, welche sich im Anfang überhaupt vom sprachlichen Ausdruck schwer trennen lässt.

Wir wollen zunächst einen Blick auf die ersten Erzählungen, z. B. des Kindes oder der kindlichen Völker werfen.

Der Erzähler auf einer kindlichen Stufe im Volksleben oder das Kind sagt Geschehenes wieder. Seine Seele ist der Vorstellungen von Aussen sehr bedürftig, beobachtet sich selbst noch nicht und findet auch dann noch nicht die Kraft, sich zu erfassen; es ist abhängig von der Aussenwelt und weiss sich gar nicht anders als in dieser Abhängigkeit; es wird so sehr von den Aussendingen bestimmt, dass es sich als freie Persönlichkeit gar nicht kennt. Es fühlt sich als Theil des Ganzen; die Freiheit des Geistes, dass es sich gleichsam der ganzen Welt entgegenstellen könne und ein Recht an sich selbst allem Andern gegenüber habe, fehlt ihm noch ganz und gar. Die äusseren Vorgänge, soweit sie bewegt, sinnlich, kräftig, erfassbar sind, beobachtet es mit Aufmerksamkeit, mit stoffbedürftigem Interesse. Die Vorgänge, deren Veranlassungen zu erforschen ihm wenig beifällt, so weit sie nicht sichtbar werden, reiht es aneinander, ohne den Zusammenhang, den es häufig nicht versteht, besonders zu berücksichtigen. Das innere Leben, das noch Unbegriffene, tritt gänzlich oder fast ganz zurück. Statt seiner wird etwas mehr Aeusserliches eingeführt, nicht die tiefsten Gründe, sondern die oberflächlicheren werden erfasst. So z. B., wenn das Kind Etwas gethan hat, was ein übles Ende genommen, wo es Strafe verdient oder erhält. Das Kind hat es nie gethan, sondern dies oder jenes hat Schuld. „Es wollte nur dies thun, aber da ist ein anderes gekommen und hat dies oder das gethan oder dazu verführt und so ist es denn geschehn.“ Ein Stück Zucker oder ein Gott hat das Verbotene, Bereute, Ueble verschuldet. Darum ist das Kind und der kindliche Mensch aber auch nicht leicht durch Schuld gebrochen oder gar vernichtet; leicht wird Alles wieder abgewaschen. Was hat der kindliche Mensch dafür gekonnt, dass er so zornig, so begehrlich, neidisch, unvernünftig war! Warum musste er so gereizt werden! Die bösen Umstände! Die bösen Wärterinnen oder Götter, die nicht besser Acht gegeben haben! Die Innerlichkeit, der Character wird wenig oder gar nicht eingesetzt als Ursache, weil er noch nicht erkannt ist. Thatsachen, Aeusserlichkeiten, so viel wie möglich die sinnlich zu erkennenden veranlassenden Ursachen, viel Sinn für alles Ungewöhnliche, Unerwartete, ausschliessliches Interesse für das Lebendige, Bewegte, Sinnliche, unter schwierigen Umständen wunderbare Verknüpfung der Thatsachen, Freude am Wunderbaren und mächtiges Arbeiten der Phantasie darin, das sind der Hauptsache nach die Grundzüge, die wir überall wiederfinden.

Ein solcher kindlicher Erzähler denkt dabei nicht an seine besonderen Auffassungen. Es ist nach ihm genau, sicherlich ganz genau so gewesen, wie er es gesehen und gehört. Er reflectirt nicht, verweilt nicht bei der eigenen Innerlichkeit; er erzählt nur, was ihm „aufgefallen“ ist, wobei viele Dinge sich natürlich von selber verstehen, da sie ihm nicht auffällig gewesen sind und ja so sein müssen. So geht es meistens in grossen Zügen vorwärts, dann aber können anscheinende

Nebensachen kommen, die wir plötzlich sehr ausführlich behandelt sehen, weil sie ungewöhnlich sind und ein ganz specielles Interesse haben. Regelmässigkeiten werden dabei selten oder nie auffallen; so z. B. wird das Kind bei dem schönen regelmässigen Gesichte nicht verweilen, aber sicherlich bei einer Hakennase oder einem Einäugigen; einen Buckligen zu schildern wird es nie vergessen. Wird etwas Schönes genannt, so ist es das Besondere, Auffällige daran, z. B. langes, gelbes Haar, ungewöhnliche Augen, schimmernde weisse Zähne, mächtige Brauen, Locken, Bart u. s. w. Ein glänzender Schmuck wird immer in die Augen stechen, sonderbare Tracht gleichfalls, ebenso besonders muthige Thiere u. s. w. Was es hört, wird objectiv wiedergegeben. So auch Reden. Da heisst es: da sagte Heinrich: „das habe ich nicht gethan“. Da sagte aber Adolf: „das hast Du doch gethan.“ Es führt die directe Rede an.

Einleitungen werden bei der Erzählung nicht gemacht. Das Geschehene wird ohne Weiteres berichtet. Lebhaft vor der Phantasie stehend, gleichsam unbewusst erzählt, ohne Nebenabsichten, niemals unterbrochen von Reflexionen, höchstens hie und da von einer kurzen Belehrung, weil dem Erzähler ja schon das Ende der Dinge bekannnt ist, worüber er uns hie und da einen Wink giebt, dass denn dies oder das doch nicht so gekommen wäre, wie es den Anschein habe, alles Unsinnliche vermeidend, herauswerfend oder sinnlicher umdeutend, alles Gewöhnliche als sich von selbst verstehend voraussetzend, so eilt Erzähler und Erzählung dahin, trotz der innern Abgebrochenheit, welche aus dem Hinauswerfen des Nicht-Auffälligen entsteht, in stetem Flusse. Die Gleichmässigkeit der Erzählung wird nur zuweilen durch Schilderungen des besonders Auffälligen unterbrochen, welche aber nie zu eigentlichen Malereien werden, weil sie sich nie kleinlich um Alles und Jedes, sondern immer nur um das Ausgezeichnete, Wichtige im Ganzen kümmern.

Eine solche Erzählung ist nun von einer ausserordentlichen Kraft, durch ihre Lebendigkeit, durch das Herausgreifen der sinnlichen Hauptmomente, sowie durch die Einheit der Anschauung, die durch Reflexionen und Zweifel und Abwägen der Folgen nicht getrübt wird, endlich durch das Verbleiben der Sprache im Sinnlich-Deutlichen.

Die Schwächen einer solchen Erzählung können bei der Behandlung durch einen tiefblickenden, gebildeten Geist getilgt werden. Aber schwerlich lassen sich sichrere Wege finden für die Darstellung, als jene, die wir in der kindlichen Erzählung gefunden haben. Es ist so zu sagen die angeborene Art und Weise der sinnlich lebendigen Erzählung.

In derselben Unbefangenheit, aus derselben inneren Nöthigung, nicht aus Theorien und Absichten heraus, spricht nun das Volk in seiner ältesten Poesie. Diese ist je nach der Natur des Volks kräftig,

gewaltig, schön, weinerlich u. s. w., aber stets naiv. Nehmen wir an, ein grosser Dichter wandelt auf diesen Wegen, den richtigen. Das höchste Kunstepos wird mit der einfachsten Erzählung in den Hauptpunkten zusammentreffen. Nur die bessere, feinere Motivirung bleibt dem Dichter übrig. Neben diesem reinen Epos wird dann ein künstlicheres, subjectiveres stehen. Ueber beide werden wir zu handeln haben.

Der Dichter will eine erzählende Dichtung geben. Vor allen Dingen gehört ein interessanter Stoff dazu, uns zu befriedigen, dann, wie sich von selbst versteht und wie beim Dichter vorausgesetzt wird, eine schöne, entsprechende Form. Zum Erzählen gehören Thatsachen, Begebenheiten. Diese müssen der Art sein, dass wir uns über dieselben, ihren innern Zusammenhang u. s. w. selbst klar werden können, ohne dass der Dichter aus der Rolle des Erzählers fällt und nun mit seiner eigenen erklärenden Weisheit dazwischen zu treten braucht, um uns zu belehren. Wo dieses nöthig ist, ist eine Geschichte nicht so spannend, nicht so angenehm, behandelt einen schlechten Stoff oder ist schlecht erzählt. Der Verlauf der Erzählung muss ein derartiger sein, dass wir alle Veranlassungen, Gründe, den Zusammenhang aus der Geschichte selbst deutlich erkennen. Erklärungen des Erzählers sind der Gefahr ausgesetzt, dass sie uns langweilen oder ärgern, indem wir vielleicht glauben, den inneren Zusammenhang der Dinge, den ja Niemand mit Augen sehen oder mit Händen greifen kann, besser als er zu verstehen. Da aber, wo derselbe in der Begebenheit selbst deutlich wird, z. B. durch die ausgesprochenen Absichten der Handelnden, hat er natürlich getreulich zu referiren. So hat er uns die Reden der Betheiligten zu berichten, insoweit sie dafür nöthig oder wichtig sind. Sonst erlauben wir ihm nur hie und da, und nicht immer gern, einen Wink, wie die Sache denn doch schliesslich gekommen. Steht er auf unserem Standpunkte, interessirt ihn gerade besonders, was uns interessirt, desto besser. Aber belehren, uns in die Schule nehmen wollen, darf er nicht. Dazu sind wir nicht da. Wir wollen erzählen hören, uns daran freuen oder doch überhaupt ästhetisch erregt werden. Lernen wir dabei, so ist das vortrefflich, aber Lehrhaftigkeit der Absicht, Lehrhaftigkeit in der Ausführung ist natürlich an sich mit wahrer Dichtung schwer verträglich. Es gehört viel Kunst dazu, sie zu verstecken.

So soll der Dichter sich also nicht mit seiner Persönlichkeit vordrängen, sondern dieselbe zurücktreten lassen. Denn es handelt sich nicht um ihn, sondern um die Geschichte, welche er berichtet. Dass er dieselbe richtig erzählt, setzen wir voraus; dass er sie gut erzählt, ist sein Verdienst. Zum guten Erzählen gehört Ruhe; weder Ueberstürzen, Hast und zu grosse Kürze, noch Kälte, Weitschweifigkeit und Abspringen vom Gegenstand. Den Dichter selbst aber wollen wir in einem solchen Fall nicht haben. Sein Lob ist, wenn wir hinterher

sagen, dass er vortrefflich erzählen könne, nicht, dass er ein vortrefflicher oder kluger oder gutmüthiger Mensch sei. Er ist nur Mund der Begebenheit.

Wo der Erzähler von sich selbst zu berichten hat, weil er in der Geschichte eine betheiligte, mitspielende Person ist, tritt natürlich ein anderes Moment ein. Aber auch hier verlangen wir, erstens Bescheidenheit überhaupt, dann, dass er in der Erzählung bleibe und uns nicht mit den Sachen hinhalte, welche nicht dazu gehören. Er hat sich hier wie jeden Andern zu behandeln, nur dass er die innern Erwägungen natürlicher Weise deutlicher uns vorführen und ein recht lebendiges anschauliches Bild geben kann. Aber der Dichter weiss ja Alles so genau, wie er sich selbst kennt, und so ist in dieser Hinsicht gar kein Unterschied.

Da wo wir nicht selbst betheiligt sind, werden wir mit der Partheilichkeit des Erzählers schlecht zufrieden sein. Wir verlangen von ihm Unpartheilichkeit. Ist unser Volk, unser Geschlecht, überhaupt unsere eigene Partheilichkeit im Spiele, so werden wir die seinige, mit uns übereinstimmende freilich mit Freuden aufnehmen.

Erzählt nun in dieser Weise ein Dichter eine uns interessirende, spannende Begebenheit in richtiger klarer Uebersichtlichkeit, in trefflicher Bestimmtheit, schöner Sprache u. s. w., so werden wir seine aufmerksamen, freudigen Zuhörer sein. Dass er ganz in den Sachen lebt und webt, dass er Alles wissen muss, das versteht sich von selbst!

Hoch, o Demodokos, preist Dich mein Herz vor den Sterblichen allen!
Dich hat die Muse gelehrt, Zeus Tochter sie oder Apollon!
So genau nach der Ordnung besingst Du der Danaer Schicksal,
Was sie gethan und erduldet im lang abmüdenden Feldzug,
Gleich als ob du selber dabei warst oder es hörtest.

(Odyssee.)

In den ältesten Zeiten herrscht die Art der Erzählung, welche wir oben charakterisirten. Geschehenes wird erzählt, gesagt. Die Anschauung wiegt durchaus vor; der Inhalt ist also an sich dichterisch. Die Ueberlieferung ist die lebendige von Mund zu Mund durch das gesprochene Wort, das im Gedächtniss bewahrt, dann weiter gesagt wird. Für das Gedächtniss fand man bald eine Stütze in der Ordnung der Worte, wodurch die Ueberlieferung gesicherter wurde. Der angeborene Ordnungs- und Schönheitssinn und der Nutzen trafen zusammen. Eine eigenthümliche Form, ein Maass wird gebildet, nach Messung, nach Betonung, oder was nun dem Volksgeiste und der Sprache das Angemessenste ist. So geschieht jede Ueberlieferung der frühesten Zeit durch Dichtung in Versen. Sie ist durch Anschaulichkeit der Phantasie, durch die bestimmte Form dem Gedächtniss in bestmöglicher Weise gesichert; sie ist durch Versform gefestigt, kann schwerer geändert werden, lässt sich besser behalten, weil Versmaass, Anlaut, Auslaut u. s. w. Anhalte

für die Erinnerung geben. Das bedeutet das Wort: Poesie ist die älteste Sprache.

So lange die Erzählung mündlich übertragen wird im Volke, stösst dieses alles Unvolksmässige, Nicht-Interessirende heraus; der allgemeine Ideenkreis darf nicht oder kann nicht — denn er würde bald, wo er sich versteigen wollte, herabgedrückt werden auf ein verhältnissmässiges Mittelmaass — überschritten werden. Dadurch, dass Unbedeutenderes übergangen wird, dass bei reger Phantasie die denkende Prüfung und Verknüpfung noch kaum sich regt — wenigstens in der Menge nicht — dass diese Phantasie, wo sie allein waltet, das Merkwürdige, Auffällige gern in's Merkwürdigste, in's Wunderbare steigert, entwickelt sich die Eigenthümlichkeit jeder Sagenbildung. Geschehenes, d. h. Geschichte, soll berichtet werden; aber Ursache und Wirkung wird noch nicht recht erkannt; dadurch kommen falsche Bezüge; manches wirklich Wichtige wird übergangen; seltsame Verknüpfung und Zusammenstellung ist die Folge; das Wunderbare erscheint noch natürlich, wie überall, wo der Verstand nicht nachforschend den wahren Zusammenhang entdeckt, und das Wunderbare fehlt bei bedeutenden Ereignissen eigentlich nie; die poetische Belebung ist hier noch unbewusst nicht eine dichterische Fiction im engeren Sinne. So vom Grössten bis zum Kleinsten, vom Gotte bis zum Geräth; ein trefflich geschmiedetes Schwert z. B. ist etwas Besonderes, Eigenartiges; es wird als lebendig, als ein Eigenwesen betrachtet.

Die Sage behandelt somit geschichtlichen Stoff, der in Personen, Helden concentrirt wird, in volksmässig dichterischer Weise. Es ist eine aneinander gereihte, oft freilich sehr lose oder gewaltsam verbundene Kette von Begebenheiten, nicht selten voll Dunkelheit, voll Wunderbarem, auch Uebernatürlichem; durchaus dem Volksgeist gerecht, höchster Ausdruck seiner Eigenthümlichkeit in Denken und Dichten. Ungebrochener Natursinn nach Einfachheit, kindlichem Wesen und wieder Härte, Trotz und wohl Grausamkeit und Rücksichtslosigkeit solcher Culturstufe waltet in den Charakteren. Die Sage bildet sich durch Sagen aus oder bildet sich um, bis sie völlig mundgerecht ist; sie hat zum Dichter das Volk und die Zeit.

Von Urbeginn an trifft Vieles des Menschen Geist, was auch den unausgebildeten reizt, nach einer Erklärung zu suchen. Warum dies oder das? Warum dieser Zufall? dieses Glück? jenes Unglück? Woher kommt dieses? Warum wirkt jenes? Die erste Naturphilosophie und Religion in all ihren Sonderbarkeiten entwickelt sich: Götterlehre, Gedanken über die Entstehung der Dinge, Anschauung der auffälligen Naturereignisse u. s. w. Die Vorstellungen darüber werden, wenn sie zum Ausdruck kommen, zum Mythus; denn noch kann Nichts rein begrifflich erfasst und mitgetheilt werden; es muss sich Alles zu (poetischen) Vorstellungen gestalten. Der Mythus ist eine nach Art der

Sage behandelte Erklärung einer Erscheinung, das erste speculative Bemühen, welches aber statt durch den Verstand durch die Phantasie ausgeübt und zur Lösung gebracht werden soll. So lange die phantastische Lösung geglaubt und für wahr oder wahrscheinlich gehalten wird, ist der Mythus rein. Sobald aber die Denkthätigkeit die Phantasie zurückdrängt und dieselbe nur als Ausdruck benutzt, weil die Sprache noch nicht das Begriffliche klar oder auch nur annähernd genügend auszudrücken vermag, tritt die bewusste symbolische Darstellung ein, welche zuletzt zur reinen Allegorie erkaltet. Was dem Einen aber nur symbolisch ist und von ihm vielleicht nur symbolisch ausgedrückt war, ist für den Andern oft noch lange echter Mythus. Jede Götterlehre giebt Beispiele. Das Gewitter wird z. B. erklärt. Es ist eine Thätigkeit; es ist ein Gott, der es bewirkt, welcher blitzt, donnert, mit dem Blitze trifft. Der Gott und das Wetter werden identificirt. Zeus blitzt, Thor wirft den Hammer. Im Winter ist kein Gewitter. Wo ist Thor in der Zeit? Wo ist der Hammer? Die Phantasie erklärt durch einen Mythus. Später wird das ganze Gewitter absichtsvoll umgedichtet in Thätigkeiten des Donnergottes und schliesslich wird Thor und werden Riesen und Riesenjungfrauen u. s. w. zum Wetter, befruchtenden Gewitterregen, zu Steinöden des Gebirgs und schädlichen Naturereignissen, Wolkenbrüchen im Gebirg u. dergl. Der dichterische, schöne Mythus wird didactisch behandelt oder absichtlich allegorisch.

Häufig wird nun Sage und Mythus in einander übergehen. Ein Mythus wird als Sage behandelt; die Sage wird mythisch ausgesponnen. Dort wo der Mythus weichen muss und immer mehr zurückgedrängt wird, da pflegt er sich zu verkleinern und sich gleichsam den Schichten anzupassen, bei denen er zuletzt seine einzige Stätte noch zu finden pflegt, bei den Kindern und diesen ähnlichen Gemüthern. Er wird zum Mährchen. So bei unseren echten nordischen Mährchen. Eine besondere Art entsteht da, wo die Phantasie des Volks das Wunderbare nicht fallen lassen mag und darin freudig arbeitet, wie im orientalischen Mährchen, auch in den mährchenhaften Erzählungen des Mittelalters und in ganz bewusster Weise auch in der Neuzeit. (Tausend und eine Nacht ist z. B. ein allgemeiner Ausdruck der orientalischen Volksphantasie; dagegen sind etwa Musäus Volksmährchen durchaus subjectiv).

In die ältesten Zeiten hinauf reicht auch bei Jägervölkern die Thiersage; in ihrer Weise zum Theil die Eigenthümlichkeiten der Thiere erklärend, ihr Gebahren erzählend. Man braucht nur heute noch manchen Jäger zu hören oder auch Hirt und Knecht, um das Unterschieben des Menschlichen nach Absicht, Erwägung, Gemüthsart u. s. w. bei der Betrachtung des Thiers im Einzelnen so stark zu gewahren, wie in ältesten Zeiten. Die furchtbaren und die listigen Thiere boten sich am besten dar. In der nordischen Waldeinsamkeit nahm das andere Gestalt an, als unter Griechenlands Himmel. Hier war ein Löwe, ein

Eber u. dergl. von dem und jenen Gott gesandt, wenn er durch Grösse und Wildheit sich gefürchtet machte, und meistens war es eine grosse Jagdgesellschaft, welche sich dann zum Kampfe aufmachte. Wo die Menschen städtisch beisammen wohnen, bleibt Thier Thier; wo sie einsamer mit Thieren leben, bekommen diese eine höhere Bedeutung. So wird dem Wäldler Bär und Wolf zum ebenbürtigen Räuber und Kämpfer, menschlicher aufgefasst zum Gegner voll Muth, List, Rachsucht, der Gedanken hat wie der Mensch selbst. Nicht bloss Jagdgeschichten bilden sich — die kommen immer vor und werden nie aussterben, so lange ein Jäger für sich durch List und Kühnheit mit dem Thiere streitet und nicht Alles in Treibjagd u. dergl. aufgeht — sondern der Thiercharakter und das Thierleben werden dichterisch behandelt und damit die Thiersage begonnen.

Die Blüthezeit der Epik beginnt, wenn die dichterische Phantasie des Volkes Geschichte und Naturleben in Sagen und Mythen nach allen Seiten durchgearbeitet hat, wenn Fülle des Stoffes in entsprechender Form vorliegt, dann aber ein grosser Dichtergeist oder grosse Dichter kommen, den Stoff umfassen und ihn kunstmächtig bearbeiten. Liederreiche und liederfrohe Zeiten müssen sie tragen, begeisterte, wie sie Homer schildert, wenn er erzählt, wie dem Demodokos die Hörer lauschen oder wie Beowulf meldet, dass sie beim Schmause sassen und zechten:

> Da war Hall und Schall. Bald hub der alte Schilding,
> Der vielerfahrene, von fernen Zeiten an;
> Bald begann ein Held der Harfen Wonne
> Lustsam zu wecken, bald ein Lied zu singen
> Süss und schaurig; Geschichten erzählte bald
> Der Wahrheit gemäss der weitherzge König.
> Ein ander Mal hörten wir den altergebundenen
> Greisen Krieger von des Kampfes Strenge
> Der Blüthe melden, dass die Brust ihm schwoll,
> Wenn der Winterreiche der Wagnisse gedachte.
> So sassen wir im Saale den sonnenlangen Tag,
> Den Genuss erneuend.

In solcher Zeit werden nun sowohl die Göttersagen zusammengestellt und überarbeitet — doch kommen hier selten rein dichterische Absichten zur Geltung, sondern Religion und Priesterthum und die Philosophie, welche zu solchen Zeiten eben stattfinden kann, wirken auf die Bearbeitung der Göttersage, der Schöpfungserklärung u. dergl. ein — als auch die Heldensagen, die Volksgeschichte. Eine Lieblingssage, ein Lieblingsheld oder mehrere Lieblingshelden haben sich über die Menge gehoben, sind vom Volk zu höchst gefeiert, am liebsten gehört. Sie werden der Kern. Denken wir dabei etwa an Zeiten, wo die Nibelungen ihre jetzige Gestalt gewannen, welch' hoher Kunstsinn und hohes Kunstverständniss waltete. Die Zeit war vorüber, wo man aus

allen Bauten Säulen zusammensuchte und diese wohl oder übel, ob zu lang oder zu kurz, verwandte, indem man sich durch Anflicken und Untersetzen half, sich um die Gleichmässigkeit nicht kümmernd. Man wusste hehre, grosse Dome zu entwerfen und sie in vortrefflicher Weise auszuführen — eine solche Zeit weiss auch ein Epos zu behandeln; kein rohes Aneinandersetzen einzelner Stücke, überall dürftig und augenfällig zusammengeklammert, sondern Dichtkunst waltet, Verarbeiten des Einzelnen zum Ganzen, Unterordnen unter festen Plan, ein stetiges, kundiges Ausführen, Berücksichtigung der Forderungen des Schönen und zwar in mancher Hinsicht in einer Richtigkeit, dass solche Zeit musterhaft für uns bleibt.

Homer, der Nibelungendichter, Firdusi schufen in dieser Weise. Es handelt sich hier nicht darum, wie viel der Dichter oder die Dichter von Ilias oder Odyssee, der oder die beiden Dichter von den Nibelungen vorfanden — den berühmten Streit über diesen Punkt können wir hier natürlich nicht mittheilen —, es handelt sich nur darum, dass eine Ilias, eine Odyssee, die Nibelungen künstlerisch zusammengedichtet, nicht bloss aus vorhandenen Stücken zusammengestellt wurden. Der Stoff wurde allerdings nicht erfunden, die Form bei den Griechen gleichfalls nicht (bei den Nibelungen könnte die Nibelungenstrophe neu sein oder ist sie neu; die alte Sage war alliterirend behandelt; man sollte auch das lateinische Waltari-Lied nicht in den Nibelungenvers, sondern in die Alliteration zurückübersetzen), die Epen wurden nicht erdacht, diese Entstehung des Volksepos uns erklärt zu haben, ist das ungeheure Verdienst der betreffenden Forscher (Wolf, Lachmann u. A.), aber die Dichter jener letztgenannten Epen darf man nicht zu blossen Redacteuren machen. Wenigstens waren ihre Redacteure dann gewaltige Dichter. Wir haben freilich Epen, bei welchen man schlechtere Zusammendichter, Zusammenstoppler gewahrt, in denen wenig oder keine Kunst waltet. In Jenen aber ist grosse Kunst, so gut wie sie die Baumeister der entsprechenden Zeiten besassen. (Im Einzelnen kann Manches allerdings als eingeschoben, ziemlich rücksichtslos benutzt sich zeigen, wie dies überall in naiver Zeit vorkommt; Manches kann auch von Anderen so gut eingeflickt sein, wie dies bei einem Bau gleichfalls geschieht). Die dazu nöthige Kunsthöhe wird nun aber nur gewonnen durch längere Uebung, längere Kunst. Wir haben für die Dichtung solcher Epen, wie Wackernagel besonders darthut, so gut wie für die Architectur eine Schule, eine Dichterschule anzunehmen. Ein Homer — fassen wir ihn als einzelnen Dichter — hatte viele Sänger vor sich. Schon die Uebertragung durch das Wort, durch das Gedächtniss erforderte für den Dichter, der Singen und Sagen zum Beruf machte, Lehrzeit und Wanderzeit, um zu lernen bei Kundigen und Meistern. Der kundige Meister und Finder neuer Töne und neuer Mähren hatte, falls er dazu geneigt war, bald eine Reihe Schüler.

Im Homer sehen wir Sage und Mythe in dieser Weise künstlerisch zum grossen Heldenepos zusammengeschmolzen. Welche wunderbare, ewig schöne Dichtung! Höchste Natur! Höchste Kunst! Harmonische Einheit!

In der Iliade bildet der Kampf zwischen den gesammten Griechen und den kleinasiatischen Völkern um Troja den Inhalt. Das Gedicht ist nach der lebendigen Sage behandelt. Die Personen waren festgestellt und lebendig im Volksmunde characterisirt. Genaue geschichtliche Ueberlieferung beschränkt nicht. Die Zeit liegt zurück; es ist „die gute alte Zeit, wo die Menschen noch viel grösser und stärker waren, und wo auch Dies und Jenes geschehen ist, was freilich heutzutage nimmer vorkommt.“ Die sinnliche Vorstellung im Volke steht in dichterischer Vollkraft, als der Sänger seine Iliade singt; es ist in mancher Hinsicht dabei ein kindlicher Standpunkt. Man denke an die Kinder, wie dieselben die Wunder, die „früher geschehen sind“ durchaus nicht auffällig finden, oder etwa an italienische Bauern, welche gar nicht einsehen, warum sie nicht an die Erscheinung von Heiligen glauben sollen, welche werkthätig zur Zeit der Noth eingreifen. So hat man sich ungefähr die Masse des hellenischen Volks zu denken, für welches der Dichter sang und ihn selbst auf diesem Urgrund solchen Glaubens in so weit stehend, als er seine eigenen derartigen kindlichen Gefühle sich voll vergegenwärtigen, ja sie trotz allen freien Spiels damit unangetastet stehen lassen kann. Ein guter Dichter verliert nicht, was er gehabt hat; er kann die Gefühle rein erwecken und rein halten in der Dichtung, die er, wenn es auf seine Ueberzeugung im strengsten Sinne ankommt, längst überwunden hat. Also der Grieche, der dem Homer horchte, stand auf dieser, vom Zweifel noch nicht unterhöhlten Stufe poetischen Halbglaubens oder der Frage: warum es nicht möglich gewesen, dass früher Götter und Göttinnen zur Erde stiegen und die braven (tapfern) und guten Menschen und ihre Lieblinge sichtbar schützten, wenn auch freilich heutigen Tages, seit der Zeit, solche Wunder der Gottheiten nicht mehr sichtbar wären. Das alte Testament verlangt bekanntlich mit Gott und Engeln ganz denselben Glauben. Und wie Mancher krittelt über Homer's religiöse Phantasien, ohne zu bedenken, dass er durchaus nicht wünschen mag, sich auf seinem Glaubensgebiete von den gläubigen Griechen zu unterscheiden! Homer hat aus dem langen Kampf um Troja echt künstlerisch einen kürzeren, in sich geschlossenen Stoff genommen. Er singt „den verderblichen Zorn des Achilles“, jenes Lieblingshelden der Griechen, ihres Ideals der Kraft und Jugend, der, wie Hegel so trefflich bemerkt, noch das Vorbild des grössten, herrlichsten, aber eines der letzten Hellenen der edleren Zeit, Alexanders des Grossen, war. Achill ist Mittelpunkt; er giebt die Einheit. Aber der Dichter ist darum nicht gesonnen, sich und uns auf ihn zu beschränken. Er, ein Epiker, sollte sich den königlichen Agamemnon und Menelaos, sollte

sich den Nebenbuhler in der Gunst der schlauen Griechen, den listigen Odysseus entgehen lassen, den alten gesprächigen, prächtigen Nestor, den grossen, wackeren, vortrefflichen Ajas, Idomeneus und Teukros und den Helden der Helden Diomedes und wie alle die Fürsten und Vorkämpfer heissen? Er braucht als Epiker keine Einheit wie der Tragiker, der schon durch die Vorführung der Personen zur Beschränkung gezwungen ist und der sich hüten muss, seine Helden uns zu viel in persönlicher Kraftentfaltung, in Ausführung gewaltiger Thaten zu zeigen, da wir beim Anblick der wirklich vorgeführten Person einen ganz andern Maassstab anlegen, als wo nur die schrankenlose Phantasie in's Spiel kommt. So führt er uns das ganze Heer der Griechen mit all' den Heldengestalten vor, so die Trojer und die feindlichen Völker mit ihren Aeneas, Paris, Deiphobos, Sarpedon, Glaukos, mit Priamus und Gattin und Töchtern und Helena und mit dem ewig bewundernswerth geschilderten Hauptfeind der Griechen, mit Hector, Priamus' Sohn, und seiner Gattin und seinem Söhnlein. Aber Menschen, wie übermenschlich sie sich in der Schlacht und in der Rache zeigen, sind ihm nicht genug. Der Himmel wird geöffnet und das Meer erschliesst seine Tiefen. Die Götter werden sichtbar; sie thronen auf dem Olympos in ihrer Herrlichkeit; sie schauen vom Ida; sie schweben durch den Aether, sie steigen herauf aus den Wellen mit ihrem Gefolge; sie schmieden in den feurigen Werkstätten, sie zeigen sich in den Strömen; sie kommen auch zum Kampf . . . Ares stürzt in Mord und Getümmel, Pallas Athene und Apollon und die Götterkönigin selber mischen sich unter die Kämpfer, Poseidon erschüttert das Meer und die Veste, Feuer haucht Hephästos, und die Stromgötter wüthen auf und umbrüllen, in Blut und Leichen wogend, zornwüthige Menschen. Und Götter und Menschen rasen an gegen Götter und Menschen: den Bogen um die Ohren geschlagen wird Kypris weinend heimgeschickt zum Olympos, und Tydeus Sohn, Diomedes, „Du meiner Seele Geliebter“ der Pallas Athene, trifft den Ares, dass er flüchtend dahinsaust, wie der Wolken umnachtetes Dunkel des brausenden Orkanes, und als in der Götterschlacht der Mordselige und Pallas Athene die Kluge sich begegnen, schmettert jenen der Grenzstein hin, geschleudert von der Rechten der Göttin, dass er über sieben Hufen niederstürzt, dieselben mit seinem Leibe bedeckend. Aber droben auf dem Olympos sitzt der lächelnde Vater der Götter und Menschen und schaut hinab auf das Treiben; doch wenn die ambrosischen Locken ihm vorwärts sinken und wenn er die Augenbrauen faltet, dann bebt der hohe Olympos.

Man sehe die vortreffliche epische Composition. Der Grösse der Dichtung und auch schon dem Vortrag gemäss, muss ein solches Epos sich gliedern in Theile, welche sowohl der Kraft der Stimme des Vortragenden als der Kraft des Hörers, mit der Phantasie nicht zu erlahmen, entsprechen. In den Zeiten, wo alles Sagen voller Gesang war, wie in

noch älteren Zeiten wahrscheinlich (Kinder singen, wo sie sagen, wie jede Kinderschule lehrt; auch mancher Gemeindevortrag in ländlichen Kirchen kann hier Analogien geben), mussten die Abschnitte noch kürzer sein; jetzt wo gehobener Vortrag mehr und mehr den eigentlichen Sang ablöst, können die einzelnen Stücke länger sein. Ein solcher Theil musste aber so viel wie möglich in sich eine Einheit bilden, da er gesondert vorgetragen wurde.

Ein gewaltiger Stoff liegt vor. Viele Heldenthaten sind zu melden. Zur Einheit wählt Homer einen Haupthelden, aber darüber will er die anderen nicht missen. Die Selbständigkeit der Theile innerhalb des grossen Ganzen reizt besonders, die Mannigfaltigkeit nicht zu sehr unter die Einheit zu zwingen oder sich zu sehr auf Eines zu beschränken. Um die Thaten nicht lose an den Faden des Kampfes um Troja zu reihen, dann um eine Steigerung der Heldenthaten möglich zu machen — denn Achilleus von Anfang an in gleicher Weise kämpfend würde für ein so langes Gedicht ermüdend — führt er Achilleus ein, aber nur, um ihn zürnend in sein Zelt kehren zu lassen. Die Helden der Griechen werden im Kampf vorgeführt. Held um Held wird behandelt; Achilleus Bedeutung aber bleibt immer einheitlich wirkend, indem wir sehen, wie doch trotz Agamemnon und Diomedes, Ajas, Odysseus u. s. w. Alles ohne den im Zelte Zürnenden rückwärts geht. So steigert sich das Ganze im Herüber- und Hinüberwogen bis zu dem gewaltigen Kampf an den Schiffen, Patroklos Hülfe und Tod, Achilles Erscheinen auf dem Kampfplatz der Götterschlacht und Hectors Tod.

Mit Hectors Fall ist ein Abschluss. Mit ihm ist Troja dahin: wir sehen den Fall des heiligen Ilion voraus. Als Abgesang des Ganzen, zur Beruhigung nach den furchtbaren Leidenschaften und dem schrecklichen Aufruhr, kommt nun die Leichenfeier des Patroklos, wo nach Mord und Kampfeswüthen Freude, Friede und Schmuck herrscht, alles Schöne des schönen Spiels, das der Grieche nicht entbehren mochte. Und zum Schluss Priamus bei Achill, der Vater des todten Feindes bei dem nun auch von sanfterer Seite geschilderten, edelmüthigen Helden.

Die Sprache, die Characterschilderung, die ganze Behandlung dieses Epos ist von jeher ein Muster gewesen. Es ist niemals so Grosses in so einfacher Sprache geschildert; nur an einigen Stellen sind die, übrigens stets trefflichen Gleichnisse zu gehäuft. Die Personen, Dinge und Ereignisse treten so klar hervor, dass man glaubt, sie mit Händen greifen zu können; der Künstler soll am Homer studiren, wie er einen Character zu schildern hat, indem er ihn aus seinen Handlungen, Reden und aus den Beurtheilungen Anderer lebendig vor Augen stellt. Die Grösse, Erhabenheit, Schönheit, welche in der Iliade waltet, alle ihre Zauber, der Einfluss auf Religion, auf das ganze Volksleben sind hier natürlich nicht auseinander zu legen.

In der Odyssee ist zum Helden in dem Culturbilde der erfindungsreiche königliche Odysseus gewählt. Er knüpft das Epos an den trojanischen Krieg, welcher überall den Hintergrund abgiebt und uns in seine wunderbare Fülle hineinlockt. Das Epos darf sich nicht vor einer grauen Wand abrollen. Darum hat z. B. auch Göthe in seinem Hermann und Dorothea eine geschichtlich bedeutende Epoche, freilich nicht erquicklicher Art für uns, zum Hintergrunde genommen. Eine für uns frohere Kriegszeit würde das herrliche Gedicht dem Volke zusagender machen. Homer — denn wir übergehen die Streitigkeiten über den Dichter der Iliade und Odyssee — führt uns in der Odyssee durch das Meer von Troja, Phönikien, Aegypten, Kreta bis zu den Kimmeriern, dem Okeanos und dem Reich der Schatten. Alle Wunder der Phantasie werden vorgeführt. Wir sehen fremde Völker, Ungeheuer, Riesengeschlechter, dann wieder Göttinnen auf ihren Eilanden, glückselige, ewig heitere Menschen. Neben dem Wunderbaren aber die treueste Realität; dort Kalypso, hier die trauernde Gattin, dort der Kyklop, hier die herrliche Idylle des Sauhirten Eumäos, dort Scheria und Alkinoos, hier Laërtes auf dem Felde, dort die Phäaken und Nausikaa, hier die Freier im Palast, die Hab und Gut verzehren. Aus dem engen Kreise von Ithaka und nach Wundergeschichten fahren wir dann mit Telemach hinüber auf das Festland zu Nestor und zu Menelaos und Helena. In welcher Klarheit, Kraft und Schönheit Alles geschieht, wer wollte dies schildern! Das Epos schliesst nach dem furchtbaren Blutbade unter den Freiern kurz; es wird hier gleichsam über's Knie gebrochen. Abgesehen davon, dass er seinen Inhalt erschöpft hatte, hätte der Dichter hier nur noch durch Herbeiziehung von Freunden des Odysseus wirken können, z. B. der Söhne des Nestor, des Menelaos. Auf Ithaka hatte der Tod zu furchtbare Ernte gehalten.

Gegen das reine Heldenepos der Iliade zeigt uns die Odyssee das grosse Culturepos (unserem Roman entsprechender). Die Ausschliesslichkeit des Heldenlebens und Kampfes ist aufgehoben. Das ganze Volk wird geschildert vom König bis zum Bettler. Das Volk verherrlicht sich, nach seinen Neigungen und Tugenden, auch ihm lieben Schwächen. Die einzelne Sage schon ist vorher mehr und mehr in's Menschliche gerückt und der Anschauung und den Anforderungen der je späteren Zeit angepasst. Der Dichter giebt diesen Umwandlungen Einheit und Vollendung. Ein Seevolk mag von seinen Fahrten hören, von wunderbaren Inseln, Abenteuern, Kannibalen, Gefechten, Schiffbrüchen, wunderbaren Rettungen. Der Kaufmann, der durch eine Katze bei einem König fremder Völker grosse Reichthümer gewinnt und Robinson Crusoe — es ist dieselbe Phantasie wie in der Odyssee. Nur dass hier ein stolzes schönheitsbedürftiges Volk aus der Sage sich einen königlichen Helden wählt, den es zum Mittelpunkte macht, der in aller Noth, allen Widerwärtigkeiten hervorleuchtet durch männliche Kraft, der bei allen

Nationen, wohin er verschlagen wird, das Musterbild, der Erste ist. Nicht der Mann, der nur Krieger ist, nicht etwa Menelaos auf seinen Irrfahrten, wird gewählt, sondern die Personification des griechischen Volkscharacters nach Kühnheit, aber vor Allem List, nach Stärke aber auch Verschlagenheit, Feinheit — Odysseus giebt den Helden, ein Bild des Stolzes, der Freude des Volkes bis herab zur Untugend des Volkes in Lug- und Trugfreude. (So sehen wir bei den Deutschen Zornwuth, Umbarmherzigkeit und Derbheit durch die Dichtung gepriesen; je kräftiger, je lieber wohl der Masse.)

Mit der Einheit der Heimkehr des Odysseus rundet sich der Stoff. Die Argonautenfahrt blieb in der Vielheit gleich wichtiger Helden episch stecken; es fand sich kein Dichter, der sie so zu einen vermochte, wie Homer in der Ilias gethan. Wie voll und freudig der Grieche in seinem Leben stand, das kann man nirgends schöner als in der Odyssee sehen; von der Insel der Kalypso und aus ihren göttlichen Armen hinweg in das heimische Ithaka! Nirgends kann man den Griechen nach verschiedenen Characterseiten so gut kennen lernen. Ilias und Odyssee sind ewige Muster für das Epos.

Das germanische Volk hatte das Genie und das Glück, seine epischen Volksdichtungen ähnlich, wenn auch nicht so vollkommen, zum Kunstepos zu gestalten. Zum Kunstepos! Nicht zum künstlichen Epos, welches streng davon zu scheiden ist! Oder, wenn man Kunstepos doch missverstehen sollte, zum künstlerischen Volksepos.

Wir verweisen hier nur auf die beiden grossen Dichtungen, welche mit der Iliade und Odyssee so unzählige Male verglichen sind: auf Nibelungen und Gudrun, das Kampf- und das Meerlied.

Für das Nibelungenlied lag der reichste Stoff vor, Manches aus Urzeiten herüberklingend, Vieles seit Jahrhunderten gesungen und gesagt. Mythus und Sage fliessen darin vielfach in einander; der Mythus ist zur Sage, die Sage zur Mythe geworden. So in Siegfried (Baldur?), Hagen von Tronje (Anklänge an Hödur?), Dietrich von Bern (Sage mit Mythus von Odin?), Brunhild u. s. w. Mythus und Göttersage verblassten in dieser Dichtung allerdings unter dem Einfluss des Christenthums; der deutsche Dichter hatte es nicht so gut, wie der griechische, welcher in freier Phantasienschöne einer heiteren, aufgeklärten Götteranschauung sich bewegte und daraus neue, schönere Götterideale seinem Volke schaffte; der deutsche Dichter hatte die Kluft zwischen altem heidnischen und neuem christlichen Glauben zu überbrücken. Grossartige Momente war er gezwungen wegzulassen oder abzuschwächen, welche die nordische Ueberlieferung uns glücklicher Weise bewahrt hat. Im ersten Theil der Nibelungen, wo in Siegfried, dem Nibelungenhort, Brunhild der Mythus die Grundlage abgiebt, hat der Dichter aus dem angegebenen Grunde das Gedicht nicht so aus einem Guss zu geben und die widerstreitenden Elemente harmonisch zu bezwingen vermocht.

Manches bleibt unklar; Vieles schwach; wenn wir nicht an manchen Stellen Anderer Flickwerk anzunehmen haben. Im zweiten Theil, wo jene Schwierigkeit nicht vorlag, ist Alles mehr aus einem Guss.

Das Ganze ist, gegen Homer betrachtet, starrer, spröder; viel Gestauchtes der Alliterationsdichtung hat sich doch übertragen. Der Standpunkt ist nicht der schöne, menschlich freie, wie er auch in der Ilias waltet, sondern das specifisch germanisch Reckenhafte. Im Allgemeinen kann keine Rede davon sein, Nibelungen oder Gudrun der Iliade oder Odyssee als etwas Ebenbürtiges an die Seite zu rücken. In vielen Hinsichten aber haben die Nibelungen auch unübertreffliche Schönheiten. Anlage, Durchführung der ungeheuren dramatischen Dichtung des deutschen Uebermuthes, Characterisirung einiger Figuren ist gewaltig. Ein Siegfried steht auch in seiner Art einem Achilleus weit nach. Hagen von Tronje dagegen ist jeder Gestalt, welche je ein Dichter geschaffen hat, an Gewalt und Kühnheit ebenbürtig. Es giebt keine Schöpfung, die den furchtbaren Mann überträfe von dem Augenblick an, wo er an der Donau von den Schwanenjungfrauen das Schicksal der Burgunden erfahren. Die Zeichnung einzelner Helden und Scenen ist grossartig. Der Aufbau ist, von Einzelnem abgesehen, trefflich. Die Schuld geht durch das ganze Gedicht; ihr Anfang in demselben allerdings nur noch dunkel bewahrt, da die Erinnerung an die Gewinnung des Hortes, des Blutgeldes verwischt war. Siegfried trägt durch den Kampfhohn bei seinem Erscheinen gegen die Burgunden Schuld, dass Hagen und Ortwin ihm sogleich feind werden. Schuld liegt vor gegen Brunhild. Brunhild reisst das Verderben über sich, weil sie in ihrem Groll nicht Ruhe findet. Chriemhilds übermüthiges Glück beginnt den Zwist. Nun werden die Könige und Hagen schuldig hineingerissen. Aus dem Mord Siegfried's wächst neues Unrecht gegen Chriemhild. Diese hegt den Groll weiter; als Ezels Gemahlin giebt sie ihm Ausdruck. Der Uebermuth Hagen's und Volker's schürt das Feuer, reisst Ezel, reisst Dietrich von Bern wider Willen mit, und Alles in den Strudel hinein und zum furchtbaren Ende, draus nur Ezel, Dieterich und Hildebrant übrig bleiben.

Leider hatte schon die Zeit, in welcher die Nibelungenlieder so gedichtet wurden, wie sie uns vorliegen, einen so starkhöfischen Beigeschmack, dass der Dichter sich demselben nicht hat entziehen können. (Schleppend sind die Stellen, wo vom Prunk, von Aufzügen u. s. w. die Rede ist, sodann, wo die Milde und Freigebigkeit gepriesen wird u. a.) Die allgemeinen Formen des Ritterthums, die herrschenden Sitten der höheren Stände sind oft nicht gut mit dem Reckenhaften verschmolzen. Dem Dichter fehlt die rechte Erzählungskraft dafür, wie auch häufig für die Wiedergabe eines allgemeinen Bildes; er weiss den Hintergrund seines Gemäldes noch nicht recht zu behandeln, die Personen nicht immer loszulösen und zu modelliren. Statt uns die Menschen zu zeigen — einige Mal weiss auch er trefflich durch Andere zu zeichnen — hilft

er sich mit der Angabe: man sah sie so recht recht herrlich gehn, stehn u. drgl. Er spricht über ihren Anstand, Muth, ihre Kräfte, statt diese sich selbst schildern zu lassen. Diese Allgemeinheiten drücken die Lebendigkeit. Dort aber, wo die Handlung bewegt wird, wo die deutsche Sinnigkeit oder Kampffreude sich entfalten kann, ist das Gedicht unübertrefflich.

Aehnlich wie Odyssee zur Iliade steht Gudrun zum Nibelungenlied. Doch hat leider kein Dichter des Meeres sie gedichtet; das Binnenland aber hat dem Sang der Nordsee nicht gerecht werden können; Gudrun hat viele Schönheiten, ist aber ein weit abgeblassteres Product.

Aus dem grossen Culturepos, welches in reiferer Zeit sich neben das Heldenepos stellt, entwickelt sich die mehr und mehr behagliche, dem Heldenhaften sich entfremdende Anschauung, die sich in der Dichtung als grösseres Lebensbild gestaltet und in die Idylle, in das Lebensbildchen verläuft. Das herrlichste grössere derartige Lebensbild hat uns Göthe gedichtet. Auf grossem geschichtlichen Hintergrunde (nach der wahren Erzählung einer so schnellen Liebe eines jungen Bürgersohns und eines schönen Mädchens, aus der Zeit der Salzburger Vertriebenen) führt uns der Dichter in Hermann und Dorothea das tüchtige Bürgerleben vor nach Glück und Unglück, Freud und Leid, Leben und Lieben mit Haus und Hof, Weib und Kind, Acker und Vieh, mit guten Nachbarn und Bekannten und was nun ein solches Leben umschliesst. Für die kleinere Idylle, das Lebensbildchen, meistens des natürlichen, einfachen Volkslebens ist und bleibt Theokrit das beste Muster. Die Idylle lässt sich nun bald gegen das Heldenhaft-Epische wieder steigern, z. B. die Dioskuren in Theokrit's Idyllen, erträgt auch lebendige dramatische Behandlung, lässt sich auch mehr didactisch gestalten oder mehr lyrisch. Doch können wir hier nicht allen einzelnen Ausläufern folgen und müssen uns mit den Hauptarten genügen lassen.

Wenn das grosse Heldenepos verkümmert, schrumpft es wohl ein zum epischen Volkslied. So wird aus dem Hildebrantlied der alten Zeit der Volksgesang:

Ich will zu Land ausreiten — sprach Meister Hildebrant,
Der mich die Weg' thät weisen gen Bern wohl in das Land —
Die sind mir unkund gewesen viel manchen lieben Tag,
In zweiunddreissig Jahren Frau Uten ich nicht gesach.

Wie anders dies Gedicht gegen das alte Lied! Und doch weht noch vom alten Geist darin. Jenes schloss (es ist Bruchstück):

Da liessen sie erst die Eschen sausen
Mit scharfen Schauern, dass sie in den Schilden stunden.
Dann stoben sie zusammen, die Steinborde klangen;
Sie hieben harmlich weisse Schilde
Bis ihnen die Lindenschilde klein geworden
Gewiegt mit Waffen . . .

Das Lied des Heldenbuchs weiss, wie es weiter geht im Kampf zwischen Vater und Sohn:

Ich weiss nicht, wie der Junge dem Alten gab einen Schlag,
Dass sich der alte Hildebrant von Herzen sehr erschrak.
Er sprang sich hinterrucke wohl sieben Klafter weit.
Nun sag an Du viel junger, den Streich lehrte Dich ein Weib.

Sollt ich von Weibern lernen, das wäre mir immer ein' Schand,
Ich hab viel Ritter und Knechte in meines Vaters Land;
Ich hab viel Ritter und Grafen an meines Vaters Hof
Und was ich nicht gelernet hab, das lern ich aber noch.

Das kam so, dass der Alte liess sinken seinen Schild,
Dass er dem jungen Hildebrant sein Schwert wohl unterging.
Er erwischte ihn bei der Mitte, da er am schwächsten was,
Er schwang ihn hinterrucke wohl in das grüne Gras.

Wer sich an alte Kessel reibt, der empfahet gerne Ram,
Also geschieht Dir jungen wohl von mir alten Mann.
Nun sag mir, Du viel junger, Dein Beichtvater will ich wesen,
Bist Du ein junger Wölfing, vor mir magst Du genesen.

Da sagst mir viel von Wölfen, die laufen in dem Holz,
Ich bin ein edler Degen aus Griechenlanden stolz.
Meine Mutter heisst Frau Ute, eine gewaltige Herzogin,
So ist Hildebrant der Alte der liebste Vater mein.

Heisst Deine Mutter Frau Ute, eine gewaltige Herzogin,
So bin ich Hildebrant der Alte, der liebste Vater Dein.
Er schloss ihm auf seinen güldnen Helm und küsste ihn an seinen Mund:
Nun muss es Gott gelobet sein! Wir sind noch beide gesund.

Darauf reiten sie zusammen nach Bern zur Frau Ute, der sich Hildebrant auch noch durch einen Ring zu erkennen giebt.

Es setzt nun auch das Volk noch immer seine Geschichte um, obwohl die Sage längst durch Schrift, die Phantasie durch verständige Beobachtung verdrängt worden: das ergiebt die historischen Volkslieder. Wenn wie seit dem vorigen Jahrhundert in Deutschland die poetische Kraft des Volkes hinsichtlich der Versbildung unter dem Druck des Gedruckten, der Zeitungen u. s. w. erlahmt, so setzt sich doch die phantasievolle Thätigkeit in der Geschichte noch immer in jenen Geschichten fort, mit denen sich das Volk betreffs seiner Lieblinge trägt. Prinz Eugen lebt noch im echten Sang und Klang: Prinz Eugenius der edle Ritter! Friedrich der Grosse hat eine ganze Sage wenn auch nur in Prosa, er, der „alte Fritz", der alte Dessauer, Schwerin, Seydlitz und seine Reiter, Ziethen und seine Husaren wie die Gegner Maria Theresia, Laudon, Trenk mit den Panduren und Kroaten.

Alt-einfache Thiersage entwickelt sich unter günstigen Umständen, meistens nach der Zeit des grossen Heldenepos, zum kunstvoller gestalteten Gedicht. Doch stellt sich eine solche Zeit dem Thier selten

mehr naiv gegenüber. Es geht dann wie ähnlich bei Gelegenheit der alten Göttergeschichten und selbst der Heldensage. Mit leiserer oder kräftigerer Ironie tritt wohl der Dichter auch diesen gegenüber; Thiergeschichten aber bieten sich ihm so recht dar, um dem Humor freieren Lauf zu lassen, als bei jenen der altgewohnten Verehrung des Volks erwünscht ist. Ihre Dichtung wird dann also gerne humoristisch, Träger der Ironie, des Sarkasmus. Heiter humoristisch haben wir eine solche im griechischen Froschmäusekrieg; eine schärfere, ironische und sarkastische gestaltete unser deutsches Mittelalter im Reinecke Fuchs, der durch Göthe's Bearbeitung voll in unsere jetzige Literatur wieder eingreift.

Aus der religiösen Sage, dem Didactischen zuneigend, entwickelt sich im Mittelalter das christliche epische Gedicht, die Legende.

Auf dem Höhepunkt der Epik ist auch das subjective Element zum Durchbruch gekommen. Wenn die Epik in der Blüthe steht, beginnt die freie Lyrik sich zu entfalten; wenn die Epik abblüht, die Lyrik in Blüthe steht, beginnt bei regelrechtem Verlaufe die Durchdringung des Objectiven und Subjectiven im Drama.

Die spätere Epik zeigt Neigung in's Lyrische, stellenweise auch in's Dramatische zu fallen. Das Dramatische zeigt sich in der strenger oder streng dialogisirenden Behandlung, wo der Dichter nichts erzählt, sondern Alles oder fast Alles durch den Mund der vorgeführten sprechenden Personen erklärt (im griechischen Idyll sowohl, wie in schottischen Balladen und anderen Volksliedern). Ebenso durchsetzt Lyrik mehr und mehr das epische Gedicht. Die Erzählung in der Liedform, das balladenartige Lied (z. B. der König von Thule), dann die Ballade und Romanze gehören hierher. Darüber in der Lyrik. Epischer Stil verlangt einfache Vers- und Strophenbehandlung. Zusammengesetztere Bildungen, verschlungene Reimformen weisen mehr in's Lyrische.

Das künstliche Epos, gewöhnlich Kunstepos genannt im Gegensatz zum Volksepos, oft am kürzesten als Nachahmungsgedicht zu bezeichnen, leidet häufig an den Fehlern, welche entstehen, wenn nicht bloss gelernt und das Gelernte zeitgemäss angewandt, sondern direct nachgeahmt wird. Wenn ein Dichter z. B. einen alten Stoff, Sage, Mythe oder was es sei, wählt, diesen aber nicht künstlerisch so durchdringt, dass Wesen und Erscheinung sich entsprechen, d. h. wenn es ihm nicht gelingt, sich in die Anschauungsweise zu versetzen, welche dem Stoff gemäss ist, so fehlt von vorn herein der gesunde Boden für das Ganze. Die Dichtung ist in sich unharmonisch. Virgil wählt eine Sage aus der heroischen Zeit, aber sie ist kaiserlich-römisch behandelt. Seine Figuren entsprechen den Namen eigentlich nirgends, so bedeutend sie in ihrer Art sein mögen; bald sind sie allgemein, bald römisch modern. Man sehe die bewunderte Scene von Nisus und Euryalus und vergleiche sie etwa mit der nächtlichen Spähe des Odysseus und Diomedes bei

Homer! Diese Nachahmung ward für eine Reihe von Dichtern so verhängnissvoll, welche die göttliche Leitung, den Schutz und die Feindseligkeit der Götter oder göttlicher Schutzgeister, nach Homer's Vorbild als zum Epos nothwendig angesehen und in dasselbe hineingetragen haben. Was beim Homer ein lebendiger Gott ist, ist bei Virgil nur eine Maske, ist Maschinerie. Unserem Klopstock ist es mit seinen Engeln und Schutzengeln ähnlich ergangen. Alle Schönheiten, alles Sinnvolle derartiger Kunstdichtung vermag die wahre Lebendigkeit im Kunstwerk nicht zu ersetzen, die nur da erscheint, wo Durchdringung von Wesen und Erscheinung das Werk abgelöst vom Dichter, selbstlebig hinstellt. Alles Andere ist nur galvanisiren.

Firdusi ging voll in seine Gestaltenwelt hinein, ging dichterisch darin auf. Sein Schâh Nâme ist ein herrliches Epos.

Wir können noch als besondere Art die poetischen epischen Erzählungen aufstellen, welche die Blüthezeit dec Mittelalters uns gebracht hat.

Das höfische Epos des deutschen Mittelalters, um nur von diesem hier zu reden, ist meistens Bearbeitungspoesie. Ein fremder Stoff wird übertragen in's Deutsche, wird erzählt und zwar wird die Erzählung beeinflusst durch die Subjectivität des Dichters, durch welche wie durch ein gefärbtes Glas wir das Ganze betrachten. Nicht die Sache herrscht allein, sondern Stimmung, und Betrachtung sollen nicht selten das Beste thun. Die Subjectivität war aber doch noch immer nicht ganz durchgebildet, dass sie sich nach jeder Richtung hätte frei ausdrücken können. Es ging den Dichtern, wie den Malern: Innigkeit, Sinnigkeit, Lieblichkeit, Gottversunkenheit, seliges Lächeln und auch wieder harte, feste Züge konnten sie zeichnen und malen; mit der freien Handhabung der Gefühle, des Ausdrucks im Allgemeinen war es aber noch schlimm bestellt. So bleiben wir immer bei wenigen Empfindungen stehen — Liebesinnigkeit, Frühlingsentzücken, Gottesminne u. drgl. Da man sich in der Subjectivität — das Neuste, Modernste jener Zeit — gefällt, so wird die überdies selten sehr inhaltsreiche Erzählung, worin sagenhaftes Mährchen, mährchenhafte Sage keine geringe Rolle spielt, unendlich durch lyrische Stellen auseinandergezogen; die Handlung wird zerrissen, wird beschränkt, kurz das echt epische Element nimmt grossen Schaden.

Deutsche Kaiser, ruhmreich, nationaler deutscher Gesinnung und gleich Karl dem Grossen für die deutsche Dichtung besorgt und thätig! Deutsche grosse Kaiser nach Friedrich Barbarossa und eine Glückszeit! Was hätte man dann für die deutsche Nationaldichtung erwarten können, welche auch so die Nibelungen, Gudrun und vieles andere Schöne geschaffen hat! Hätten Geister wie Gottfried von Strassburg, Wolfram von Eschenbach, Hartmann von Aue u. A. aus deutschem Leben Stoff und Dichtfreude geschöpft, statt aus der Fremde!

Kann man im Allgemeinen die romanischen Dome mit dem Volksepos und die späteren gothischen mit dem höfischen vergleichen, — dieselbe geistige Strömung schuf den gothischen Stil und die höfische Poesie — so hat sich doch die höfische Dichtung nicht auf der Höhe zu halten vermocht, wie der neue gothische Stil in der Baukunst. (Unter den wenigen grossen Meistern zeigt Hartmann von Aue in seinen Dichtungen den reinsten epischen Stil, die nächste Verbindung mit dem Volkepos. Er nähert sich einer classischen Durchdringung und Harmonie von Inhalt und Form. Er hat unter den epischen Dichtern seiner Zeit das „schöne Maass" wie kein Anderer).

Unter dem Druck der Zeiten verdarb bald die deutsche Epik, die höfische wie die volksthümliche. Es fiel Alles auseinander, wie das Reich, so die Dichtung. Und Rudolf von Habsburg's verständiges nüchternes Walten spiegelt sich dann auch wieder ab. Es gab nur noch Ueberschwang und Nüchternheit, Drang in's Tolle, Rohe, Ungebundene, Formlose, oder mystische Versenkung oder richtende Lehrhaftigkeit. Wahre Poesie, schöne Verschmelzung des Idealen und Realen, Realisirung des Ideals oder Idealisirung des Realen war wenig mehr zu finden. — Die schönen Dichtungen der höfischen Epik haben durchgehends Verse von vier Hebungen, paarweise gereimt, zuweilen untermischt mit Versen von nur drei Hebungen. Die Sprache ist bei den besten Dichtern von einer entzückenden Melodie. — Der Dichter nur hat rechte epische Kraft, der auf seinem Volke ruht, den dieses mit seinen Interessen und Sitten, mit allen seinen Kräften trägt, dem es schon den Stoff im Ganzen vorgearbeitet hat. Bearbeitung fremder, fernliegender Stoffe kann nie ein wahres Epos ergeben. Für ein grosses Epos Neuheit des Stoffes verlangen, zeigt schon, dass man das Wesen eines Epos nicht richtig erkennt.

Mit einer gewaltigen Subjectivität, die aber in ihren strengen, grossen Zügen, launenlos und keine Tändelei kennend, immer in's Bedeutende oder Leidenschaftliche arbeitend, einen ganz objectiven Eindruck auf den Hörer macht, so dichtet Dante seine göttliche Komödie. Den ungünstigen, vielfach unsinnlichen Stoff weiss er durch leidenschaftliche Eingriffe in seine Zeit, in sein Lieben und Hassen häufig der Erzählung gerechter zu machen. Je mehr er dazu Gelegenheit hat, desto fesselnder sein Gedicht. Die Form desselben ist die der sich in einander schlingenden Terzinen. Ein Vers des Dreireims greift stets in die nächste Reihe über.

„Am Ende kamen wir bis zu der Spitze,
Wo sich der Felsentrümmer letzte zeigt.
Mir glühte Wang' und Blut in solcher Hitze,
Dass ich, sobald ich mich hinaufgerafft,
Mich keuchend niederliess auf einem Sitze.
Mein Meister sprach: „Jetzt ziemt dir frische Kraft,

Denn nimmer kommt der Ruhm dem zugeflogen,
Der unter Flaum auf weichem Pfühl erschlafft.
Und wer durch's Leben ruhmlos hingezogen,
Der lässt nur so viel Spur in dieser Welt,
Wie in den Lüften Rauch, Schaum in den Wogen.
Drum auf! wenn Mattigkeit dich niederhält,
Wird sie der Geist, wird jeden Feind besiegen,
Wenn er nicht wie der schwere Leib verfällt.
Erklimmen musst du noch weit längre Stiegen;
Nicht g'nügt's, von hier gerettet fortzuziehn;
Verstehe mich, so wirst du nie erliegen!"
Da stand ich auf . . . . .
(Dante: Hölle 24. Gesang nach K. Streckfuss.)

In der göttlichen Komödie fehlt zum rechten Epos die Handlung. Dante muss zu viel beschreiben. Der Fluss, den die erzählende Dichtung haben soll, wird vermisst; nur zu häufig werden wir geschoben und gehoben und gezogen, wie Dante vom Virgil, statt dass wir wie bei Homer auf den Wellen der Erzählung dahin getragen werden.

Ariosto griff den, allen gebildeten Ständen seiner Zeit bekannten, in Dichtungen und Erzählungen durcharbeiteten Stoff des Mittelalters von Karl dem Grossen und seinen Paladinen auf und gestaltete daraus sein reizendes Gedicht, den rasenden Roland. Auch er versetzt sich nicht in die Heldenzeit, sondern behandelt seinen Stoff subjectiv. Aber er hebt diese Disharmonie durch den freiwilligen, im Komischen ausgesprochenen Verzicht. Ueppig und schalkhaft ist seine Weise; er schuf das schöne humoristische Epos, mit allen Fehlern und allen Vorzügen des Humors und solcher Verschmelzung.

Tasso wählte grossen geschichtlichen Vorgang; aber wie Virgil seine Gründung Latiums behandelt, so er sein befreites Jerusalem. Er ahmt Virgil nach. Bei Ariosto ist ein Zuviel des Guten, aber sein romantischer Stoff und die kecke Behandlung schickt sich zusammen; Geschichte stört uns nirgends. Bei Tasso aber werden wir häufig auseinandergeworfen, durch die Art und Weise, wie die Geschichte und die Phantasiegebilde durch einander spielen und die aus Virgil hergenommene Göttermaschinerie trotz der Geschichte agiren muss. Tasso hat geschichtliche Figuren und doch wenig Zeichnung, fast nur lyrisches Colorit. Sentimentalität, schöne Seelenhaftigkeit kann aber beim Epos nicht den Ausschlag geben, schadet im Gegentheil meistens. — Das Versmaass der Italiener für die lyrisch-epischen Gedichte ist die Stanze. Verse mit dreifach sich hindurchschlingenden Reimen werden durch einen zusammenstehenden Doppelreim (gepaarten Reim) zu einer Strophe geschlossen. Jede Strophe hat dadurch vollen Abschluss. Das Schema ist also a b, a b, a b, c c.

Armida lächelt, ohne sich zu wenden,
Und spiegelt sich und setzt die Arbeit fort.

Sie flicht das Haar und ordnet mit den Händen
Die reizende Verwirrung hie und dort.
Dann, um den Reiz des Ganzen zu vollenden,
Verstreut sie Blumen, jed' an ihren Ort,
Paart mit des Busens eigner Lilienfülle
Die fremde Ros' und ordnet dann die Hülle.

(Aus Tasso. Nach J. Gries.)

Ueber Milton hinweg nenne ich das Werk, welches die neueste grosse Epoche unserer deutschen Literatur einleitete, Klopstock's Messias. Der Stoff war gross, ganz allgemein bekannt; der Griff in so weit für ein Epos der glücklichste. Ariost, Tasso z. B. hatten nur für Schichten der Gesellschaft singen können. Klopstock wandte sich durch den Inhalt an das ganze Volk. Aber religiöse Stoffe sind in so weit leicht für das Epos gefährlich, als religiöse Innigkeit subjectiver Art darin eine drohende Klippe ist. Wer den breiten epischen Strom verlässt und sich auf diese Altwasser und Binnenteiche der Subjectivität und Lyrik begiebt, kommt nicht leicht und ohne aufzusitzen an's Ziel. Der Umkreis der Dichtung von der Kreuzigung und Verklärung des Messias begreift keine besondere Vielheit oder Mannigfaltigkeit, wie sie für ein grosses Gedicht nothwendig ist, das an Umfang mit den grossen Epen des Alterthums wetteifern soll. Der Dichter, welcher sich nicht bescheidet und den Umfang dem Inhalt anpasst, muss dehnen und strecken und füllen. Auf Erden ist nicht viel zu melden; die Passivität der Jünger, unter welchen des hitzigen Petrus einziger Hieb auf den Knecht doch wenig oder nichts besagt, ist lähmend; nicht einmal ihre Charakteristik ist recht ausgebildet; so greift der Dichter — Homer vor Augen — in den Himmel und schafft sich eine überirdische Welt. Aber hier verliert er den Zusammenhang mit dem Volksbewusstsein; er erdichtet subjectiv eine Reihe Gestalten, die er mit der höchsten Wichtigkeit ausstattet; er tritt aber dadurch aus dem episch sicheren Gebiet in die subjective Phantastik hinüber. Er fühlte den Mangel an Handlung, des zur Erzählung Passenden mehr und mehr nach dem bewegten Anfang. Die Gefühlshöhe, die Inbrunst, zu welcher der Stoff Veranlassung gab, sollte aushelfen; lyrische Leidenschaft verwechselte der Dichter mit epischer Bewegtheit. Einmal in diesen ästhetischen Fehler gefallen, ging er darin weiter und weiter, von Gesang zu Gesang ihn steigernd. Er sah im religiösen Gefühlsausdruck den Höhepunkt und er schrob sich immer mehr zur Schwärmerei und Verzückung. Aber Verzückung, Uebersinnliches, Unaussprechliches, wo der Dichter nur zu „stammeln“ vermag, ist den Thaten und Gestaltungen des Epos nicht förderlich, sondern läuft ihnen entgegen.

Auf die Grösse und Bedeutung der Messiade ist hier nicht näher einzugehen. Man soll sie wieder mehr lesen, namentlich unsere jungen Dichter; die Messiade hob ihrer Zeit die Poesie mit einem Rucke aus

der Erbärmlichkeit; sie kann auch heute noch dienen, um aus der Genrehaftigkeit der Dichtung den Blick einmal wieder auf grosse Phantasie zu richten. Man klebt heut so viel am Boden oder macht nur kurze Hüpfe darüber, und kennt dabei Klopstock's Messias kaum noch. Man lerne doch wieder von ihm, wie ein Dichter fliegt; seine Fehler braucht man nicht nachzumachen. — Klopstock wählte, den steifen Parademarsch des Alexandriners verschmähend, den Heldengang des Hexameters:

Unterdess eilte der Seraph zum äussersten Schimmer des Himmels
Wie ein Morgen empor. Hier füllen nur Sonnen den Umkreis,
Und gleich einer Hülle, gewebt aus Strahlen des Urlichts,
Zieht sich ihr Glanz um den Himmel herum. Kein dämmernder Erdkreis
Naht sich des Himmels verderbendem Blick. Entfliehend und ferne
Geht die bewölkte Natur vorüber. Da eilen die Erden
Klein, unmerkbar dahin, wie unter des Wanderers Fusse
Niedriger Staub, vom Gewürme bewohnt, aufwallet und hinsinkt.
Um den Himmel herum sind tausend eröffnete Wege,
Lange nicht auszusehende Weg', umgeben von Sonnen.
(1. Gesang.)

Nennen wir literaturgeschichtlich auch jenes humoristische Epos, mit welchem Wieland uns seiner Eigenthümlichkeit gemäss beschenkte: Oberon. Das bedeutendste humoristische Epos unseres Jahrhunderts, mit den Fehlern des Humors und mit den speciellen Fehlern seines grossen Dichters ist der Don Juan Byron's. Auf die Leistungen und Versuche unserer Zeit im Epischen und Lyrisch-Epischen ist hier nicht einzugehen. Ich nenne kurz Walter Scott, Byron's lyrisch-epische Erzählungen; von Neueren nur: G. Kinkel (der sinnige klare Otto der Schütz), Mosen, Anast. Grün, Roquette, Wilh. Hertz, der mittelalterliche Stoffe in meisterhafter Sprache mit tiefstem Verständniss und heisser Leidenschaftlichkeit neu gedichtet hat, J. Grosse (das herrliche Mädchen von Capri u. a.) Paul Heyse (die Braut von Cypern im holden Reimklang der Stanze u. a.), Geibel, Lenau, Bodenstedt, Hamerling, Jordan und Hermann Lingg, dessen Völkerwanderung den grossartigsten Erscheinungen jetziger Dichtung angehört.

Wir Deutschen haben jetzt Geschichte gemacht. Verdienen wir weiter das Glück durch Kraft und Verständigkeit, so können wir getrost sein, dass unsere epische Dichtung, auch des hohen Stiles, den neuen Geist verspüren wird. Seit vielen, vielen Jahrhunderten fehlte uns der grosse Hintergrund oder ein Standort, der ruhige Aussicht in schöne Ferne gewährte. Unsere nationale Epik hatte nicht den Punkt, um zu stehen und den Hebel anzusetzen. Mit der kleinstaatlichen Ausschliesslichkeit, die allein sich bot, war dem ganzen Volk nicht genützt. Jetzt werden wir eine Nation; das nationale Epos wird kommen, welches auch geschichtliches Volksleben nutzen kann und sich nicht wie Göthe in Hermann und Dorothea nothgedrungen auf das enge Bürgerleben be-

schränken muss, um die Disharmonien zu vermeiden, welche bisher von unserem politischen Leben unzertrennlich waren.

Wenn wir noch einmal an das humoristische Epos anknüpfen, so kann uns dieses durch das komische Epos (Zachariae's Renommist u. s. w.) hinüberführen zur didactischen Epik. An das komische Epos gränzt die Satire. Sie hat nicht mehr die Erfreuung der Phantasie zum Ziel, sondern die Absicht, ethisch zu wirken, das Tadelnswerthe oder Schlechte oder Verhasste zu treffen, zu verhöhnen, zu geisseln, durch Hohn und Spott zu schädigen oder zu vernichten. Oft steigert sie sich bis zum zornigen Verdammen, wo dann die Satire aufhört und Rache und Zorn allein herrschen. Je mehr der didactische Zweck vorwaltet, desto weiter entfernt sich natürlich die Satire von der eigentlichen Dichtung, wie aus dem oben Auseinandergesetzten zu ersehen.

Der Didactik gehört an das eigentliche Lehrgedicht, welches namentlich in den Zeiten und für Zustände gebraucht wird, wo die Denkkraft noch der Unterstützung durch die Phantasie bedarf; das eigentlich beschreibende Gedicht gehört gleichfalls hieher, welches bei allem Glanz der Schilderungen (siehe oben Stellung der Dichtung zur Malerei) sich nicht zur Höhe der erzählenden Dichtung hinaufschwingen oder darauf halten kann. Homer's Kunst, die Beschreibung dadurch aufzulösen, dass er die Dinge vor unseren Augen entstehen lässt, also erzählt, ist so oft Gegenstand der Erörterung gewesen, dass es nur dieses einfachen Hinweises bedarf. (Ein beschreibendes Gedicht, in welchem trotz aller einzelnen Schönheiten der Dichter den Fehler jeder dichterischen Beschreibung nicht aufzuheben vermocht hat, ist Childe Harold von Lord Byron.) Nach dem Gesagten bedarf es keiner längeren Erörterungen der Fabel und der Parabel. Beide haben lehrhafte Absicht, jene dieselbe gewöhnlich in eine, aus Thiersage u. drgl. abgeleitete Thiererzählung verhüllend, die Parabel und parabelähnliche Erzählung durch eine menschliche Handlung u. drgl. lehrend. Die Legende hat, wie schon bemerkt, grosse Neigung, in die Parabel überzugehen. Der kürzeste epische Ausdruck, welcher Lehrhaftigkeit mit Anschaulichkeit verbindet und daher aus der Didactik noch in das Poetische hineinreicht, ist der Spruch, das Sprichwort.

(Des Näheren ist auf die ausführlichen Einzelbehandlungen aller dieser Arten zu verweisen. Sodann auf die Lehrbücher der Aesthetik, besonders auf Vischer, bei dem auch die Literatur einzusehen. Auf den Streit und Widerstreit hinsichtlich vieler Punkte konnte hier keine Rücksicht genommen werden).

Was die epische Dichtung in Prosa anbelangt, so geht dieselbe vom einfachen Spruche bis zum umfassendsten Roman. Die hohe Dichtung, dies gilt festzuhalten, verlangt die Kunstform; die gewöhnliche gemeinübliche Redeweise kann nicht harmonische Form der ungewöhnlichen, gesteigerten Dichtung sein. Der Form hat der Inhalt, dem In-

halt hat die Form zu entsprechen. Hochideale Vorstellungen und demgemässe Bilder, ein nur auf das Phantasieschöne gerichteter Gedankengang verlangt den Vers oder poetischen Ausdruck irgend einer Art; die gewöhnliche Redeweise der Wirklichkeit in ihrem Wechsel von ästhestischen, wissenschaftlichen und ethischen Elementen verlangt auch entsprechenden Inhalt. Es lässt sich schon daraus ersehen, dass auch die Prosa für eine Dichtung besonderer Art sein muss.

Je kleiner der Inhalt, desto mehr, könnte man behaupten, muss die Sprache auf das dichterische Element berechnet werden. In dem grossen Roman ist das Ganze die Dichtung; die einzelne Stelle ist ein so kleines Theilchen, dass sie an sich nicht von hervorragender Wichtigkeit ist. Das Schicksal, die Idee, die ganze Handhabung des dichterischen Stoffs nach den grossen ästhetischen Anforderungen lassen den Roman immer Dichtung bleiben; im Einzelnen verträgt er auch das wissenschaftliche und ethische Moment; je mehr derselben er zählt, desto gewöhnlichere Redeweise wird er oder muss er zeigen, um nicht zum Inhaltsfehler auch noch den der Disharmonie mit der Form zu machen.

Die Prosa, sagt Aristoteles, darf weder wie Verse abgemessen sein, noch auch alles Zeitmaasses entbehren . . . denn das Unbestimmte und Regellose ist unerquicklich und unfasslich. Was nun Alles bestimmt und regelt, ist die Zahl, und die Zahlbestimmung für die äussere Form der Rede ist eben das Zeitmaass, von dem auch die Versfüsse Abschnitte sind. Deshalb muss eine Rede ein Zeitmaass haben, aber kein Versmaass.“ Dies gilt allgemein, aber ganz besonders hier.

Das Zeitmaass für die Prosa der Dichtung ist sehr verschieden, bald kurz, bald lang, so gut kurze und lange Verse in Dichtungen gebraucht werden. Nie darf eine dichterische Prosa aber Längen gebrauchen, wie etwa schon die Prosa der Geschichte oder gar allgemeine wissenschaftliche Redeweise, weil alsdann ganz der Sprachrhythmus dem Ohre verloren geht. Man sehe sich das Mährchen, sowie Sprichwort und Fabel an, welche ihrer Didactik wegen Neigung zur prosaischen Behandlung haben, wie kurz gemeiniglich ihr Zeitmaass ist: Es war einmal ein König, der hatte 3 Söhne, die waren ihm gar lieb. Und da er sterben sollte, da gab er dem ersten Sohne das Reich und alle fahrende Habe u. s. w. Oder die Erzählung: Nun pflog der Schmied in der Rula grosser und harter Arbeit bei Nacht, und brannte und hitzte das Eisen und schlug dann mit dem grossen Hammer darauf und fluchte und schalt zu allen Malen den Landgrafen und sprach: Nun werd hart, Du schmählicher böser, unseliger Herre! u. s. w. Die beste Belehrung, wie die Prosa der Dichtung zu behandeln, giebt die Bibelübersetzung Luthers. Ganz allgemein lässt sich fordern: Geschlossene, möglichst einfache Satzbildung und Aneinanderreihung der Sätze, von denen jeder ein möglichst volles Bild geben soll. Alles wissenschaftliche Deduciren, Einschachteln und die Anschaulichkeit störende Unterbrechen der Ge-

danken, Verclausuliren, näheres Definiren u. drgl. ist zu verbannen, ist nur ausnahmsweise und dann eigentlich nur komisch zu gestatten. Dagegen ist auch der hochpoetische, in Bildern, Metaphern u. s. w. schwelgende, springende lyrische Stil der Poesie, sowie der übermässig dramatische für die Prosa zu vermeiden.

Die Verschiedenheit, welche sich durch den Gebrauch der Prosa in den angeführten Arten der epischen Dichtung ergiebt, kann man danach bemessen. Es sei hier nur noch des Romans und der Novelle Erwähnung gethan. Der Roman ist das prosaische Epos und zwar dasjenige, welches als Culturepos characterisirt ist. Das Heldenepos verlangt schon als künstlerische Fiction die Kunstform und muss volle Dichtung sein oder der Contrast des Inhalts und der Form wird sich komisch bemerkbar machen. Andernfalls muss das Heldenepos die geschichtliche Behandlungsweise annehmen, wo das Ungewöhnliche Verstandes gemäss in das Gewöhnliche, Nothwendige aufgelöst, als eine Folge des Vorhergeschehenen und Gethanenen erklärt wird. Die Heldenromane, welche dem edlen Ritter Don Quichote den Kopf verdrehten, blieben im vollen Contrast des Inhalts und der Form stecken; Unnatur, Schwulst, Unsinn kam dabei heraus. Cervantes löste diesen Widerspruch durch volle Komik, die sich dadurch zur Satire gegen jene Ritter- und Heldenromane gestaltete. Ariosto vermied durch seine dichterische Form diesen Widerspruch; wie er den andern innern Widerspruch des Wunderbaren zum Glauben der Zeit löste und zwar gleichfalls durch humoristische Behandlung, ward oben gesagt.

Das Culturepos mit den Schilderungen des wirklichen Lebens, den Anforderungen der Prosa gemäss umgestaltet, giebt den Roman. Derselbe ist Dichtung, soll also weder wissenschaftlicher Auseinandersetzung noch der Tendenz dienen, sondern nur mittelbar durch die Phantasie auf Verstand und Willen wirken. Unmittelbare Didactik zeigt ästhetische Fehlerhaftigkeit, kein Verdienst an. Wie für jede Dichtung gilt es im Grossen und Ganzen die philosophischen und ethischen Momente in ästhetische umzusetzen; dass sie im Einzelnen benutzt werden dürfen, ward gesagt. Doch ist hier grosse Vorsicht nothwendig. Die Didactik zeitweilig einer Person in den Mund gelegt, das bleibt im Stil, eine didactische Person aber, welche durch das ganze Stück geht, und überall didactisch wirkt, fällt aus dem Stil. (Nestor, Odysseus bleiben immer poetisch im Homer). Nicht minder, wenn der Dichter selber als didactische Person auftritt und Alles didactisch beleuchtet, was er dichterisch uns vorführt, ganz zu geschweigen davon, wenn er überhaupt lehrhaft ist, wo eben die Dichtung alsdann aufhört.

Eine dichterische Erzählung darf nicht Abklatsch des Alltäglichen sein, ist es nie in dessen gewöhnlicher Weise. Ganz prosaischer Inhalt giebt keine Dichtung. Damit fallen eine Menge Romane, welche die Alltäglichkeit und Langweiligkeit alltäglichen Lebens zu schildern sich zur

Aufgabe gemacht zu haben scheinen. Ein Roman als Kunstwerk soll Einheit haben. Einheit der Person giebt noch keine genügende Einheit. Hundert Geschichten von einem Manne erzählt, geben noch keine einheitliche Erzählung. Alles Aneinanderreihen von Abenteuern, Anecdoten u. s. w. hat also noch nichts mit Einheit des Kunstwerks zu thun, welches höhere geistige Zusammenfassung verlangt. Und zwar muss diese kräftig walten, darf aber nicht sichtbar bloss liegen. Die Idee muss die Mannigfaltigkeit des Erzählten verbinden wie die Schnur die Perlenreihe, aber eine zu lose und unterbrochene Reihe, welche jeden Augenblick den Faden durchscheinen lässt, ist unschön. Nehmen wir die Odyssee auch hier als Beispiel, so ist des Odysseus Sehnsucht und sein Bestreben in die Heimath zurückzukehren die treibende Kraft. In den Abenteuern ist Maass gehalten und ist Mannigfaltigkeit, nicht bloss Vielheit gegeben, sie zeigen den zur Heimath und Gattin Strebenden im schönsten Lichte; Gefahren von den Elementen, wilden Völkern so wenig, wie göttliches Wohlleben und Götterliebe bei der Circe und Kalypso und menschliche Glückseligkeit bei den Phäaken vermögen ihn zurückzuhalten. Der Dichter hat sich wohl gehütet, was ihm leicht geworden wäre, noch zwanzig Abenteuer zu erzählen, so dass die Vielheit oder selbst Mannigfaltigkeit die Einheit überwuchert hätte. Dem Streben des Odysseus steht das retardirende Schicksal, der Zorn Poseidons u. s. w. entgegen. Die Mannigfaltigkeit der Lagen wird dadurch herbeigeführt. In ähnlicher Weise muss nun jede Einheit durch Mannigfaltigkeit und Wechsel aufgelöst werden. Hierbei ist zu bemerken, dass man dies für den Wechsel und die Mannigfaltigkeit einer umfassenden epischen Dichtung nothwendige Hinausschieben des Ziels nicht der Art auffassen und übertreiben muss, dass der Held des Romans durchaus eine retardirende Persönlichkeit sein müsse.

Er kann es sein und der Dichter kann die äusseren Umstände wirken lassen, um ihn fortzuschieben und die durchaus nöthige Bewegung hervorzubringen. Er kann aber auch durchaus energisch sein und die Umstände werden dann die nöthige Breite bewirken müssen, um ihn in den verschiedensten Lebenslagen zu zeigen. Die letztere Behandlung wird im Allgemeinen wegen ihrer Lebendigkeit vorzuziehen sein; die erste zeigt viel Neigung für die didactische, also weniger dichterische Entwicklung und verfällt eher der Breite und Langweiligkeit. Göthe begann den Wilhelm Meister mit dem Helden als strebender Persönlichkeit; doch für das Streben, worin er begann, wusste er keinen richtigen Ausgang; es war zu sehr angelegt auf den Schauspieler und das Schauspielleben; statt dass Wilhelm, nachdem er das Bühnenleben durchgemacht, energisch das höhere wirkliche Leben, dessen schönen Schein der Schauspieler vielfach giebt, activ zu gewinnen sucht, macht ihn der Dichter dann mehr zum passiven Helden, so weit man von einem passiven Helden sprechen kann. Nun fehlt aber der Schwung, die treibende

Kraft, das sichere Ziel und Wilhelm bleibt im Allgemeinen stecken. Man kann wegen dieses Wechsels und der, auch aus der Anlage und Art des Stoffes in Bezug auf die damalige Zeit hervorgehenden Behandlung des Wilhelm Meisters diesen Göthe'schen Roman nicht musterhaft nennen. Er ist aber in seinen Schwächen nur zu oft Muster geworden; wie der Bildhauer sich wohl verhaut und dann den Schaden nicht mehr gut machen kann, sondern so gut es geht sich behelfen muss — ähnlich war es Göthe ergangen, dem beim Beginn das Ende seines Romans noch nicht deutlich vor der Seele stand. So wenig man eine unnatürliche aus dem Verhauen hervorgegangene Stellung plastisch nachzuahmen hat, so wenig solche Compositionsfehler des Dichters.

Die Wahl des Stoffes für den Roman ist eine unbeschränkte innerhalb der genannten Forderungen. Die Gegenwart oder die Vergangenheit, ein engeres oder weiteres Bild kann gewählt werden. Das Leben der höheren, mittleren oder niederen Stände bietet sich dar. Im Allgemeinen wird, wo das Niedere im ästhetischen Sinne zur Geltung kommt, die humoristische oder komische Behandlung sich vernothwendigen, wenn nicht das ästhetische Wohlgefallen aufhören soll; der Schelmen-, Gaunerroman u. s. w. lieben komische, der Alltagsroman mit dem Uebermaass nicht-idealer Zustände die humoristische Behandlung im engeren Sinne. Das Alltägliche in idealer Auffassung hat der Idylle zu entsprechen. Salonroman, Familienroman u. s. w. sind nur besondere Stufen; der gute, umfassende Roman schränkt sich nicht auf eine Klasse ein, sondern sucht das ganze Leben nach Hoch und Niedrig, Arm und Reich, Glück und Unglück zu umfassen, immer freilich mit Rücksicht auf die harmonische Einheit und die Harmonie der Theile. Mit crassem Wechsel ist nichts gethan. Die Dorfgeschichte unserer Zeit ist ein extremes Gegenstück gegen den Salonroman und einseitig, wie dieser, falls sie nicht als Idylle behandelt und als solche von der harmonischen Schönheit getragen wird; das gilt überhaupt vom ausschliesslichen Ständeroman, Theater-, Künstler- (Maler-, Musiker u. s. w.), Soldatenroman u. s. w. Natürlich muss irgendwo das Hauptgewicht liegen; die Lebensstellung des Helden bedingt schon, dass wir hauptsächlich einen Künstler, Krieger, Gelehrten u. s. w. und das entsprechende Leben gezeichnet finden, aber das Lebensbild darf nicht aus dem ganzen Leben herausgelöst werden. Eine nicht zu überwindende Oede und der Eindruck des Unwahren ist sonst Folge, grade wie im wirklichen Leben selbst. Jene Stoffe sind deshalb vorzuziehen, welche an sich die Darstellung mannigfaltiger Lebenszustände ermöglichen und sowohl die höheren geistigen, wie die niederen Kräfte des Menschen zeigen. Man denke einen Seeroman, bei dem nur Matrosen handelten! Er wäre so schlimm, als ein Seeroman, in welchem nur Admirale oder Capitaine und kein Bootsmann, kein gewöhnlicher Bruder Theer spielten. Die Dorfgeschichte, der Künstlerroman, der Salonroman u. s. w.

sündigen hiegegen nur zu oft. Eine Salongeschichte, in welche das arbeitende Leben höchstens als Bedienter hereintritt, ist fad und erscheint entsetzlich unwahr. Alle solche einseitige Behandlungen haben überdies die Neigung zu beschreiben, didactisch zu werden. Da nun das allgemeine Leben dem Roman ein nothwendiger Hintergrund ist, das allgemeine Leben aber durchaus realistisch ist, so ist, um keinen Zwiespalt hereinzubringen, dem Roman eine realistischere Behandlung mehr angemessen als die Steigerung in's Idealistische. Man könnte auch hier wiederholen: dem Ideale völlige Idealbildung auch in der Form. Der realen Form der Prosa entspricht nur realerer Inhalt, natürlich durch die Kunst stets dem Ideal zugewendet.

Der humoristische, der komische, satirische Roman u. s. w. erklären sich aus dem Gesagten.

Der Lehrroman, der Tendenzroman sind Abarten, Mischarten, welche namentlich denjenigen Klassen der Gesellschaft zusagen, welche der dichterischen Anschaulichkeit zur Lehre noch bedürfen, um sich nicht zu langweilen und unvermerkt belehrt zu werden.

Wenige Worte über die Stellung des Romans zur Geschichte und zu geschichtlichen Grössen. Der Roman verlangt als Dichtung die grösstmögliche Freiheit. Die Prosa lässt ihn an die Wirklichkeit knüpfen und die Wahrscheinlichkeit derselben erstreben. Dadurch entsteht nun zwischen Wahrheit der Geschichte und Roman weit leichter ein Conflict, als z. B. zwischen Geschichte und Drama. Die Vermischung von Wahrheit und Fiction verletzt im Roman weit eher; die Gebiete liegen sich zu nahe; das eine wird zu leicht für das andere genommen. Daher ist davon abzurathen, eine bedeutende, durch die Geschichte bekannte Person zum Helden zu machen, weil der Dichter zu sehr gebunden ist durch die Wahrheit, um frei dem Schönen nachstreben zu können, da jede Fiction, jedes Zudichten und Erdichten der Wahrheit Schaden thut. Geschichtlich benannte Helden eignen sich deshalb besser zur Roman-Geschichte als zu Geschichtsromanen. (Alexander's des Grossen Leben; Cyropädie; Leben Friedrich's des Grossen, Leben Napoleon's für das Volk; Kugler hat für seine Geschichte Friedrich's des Grossen einen guten Ton getroffen; Thiers in seiner Geschichte des Kaiserreichs versteht sehr gut zu dichten. Ihm ist der Effect durchaus nicht der Wahrheit absolut nachstehend, wie sehr er auch auf die Unpartheilichkeit der Geschichte pocht; er hat eben so viel den dichterischen als den wissenschaftlichen Zweck vor Augen; die Gloire des französischen Volkes ist die leitende Idee und soll sein Werk für die Franzosen eine grosse Epopöe sein. Die deutschen Leser des Werkes von Thiers sollen dies nicht vergessen.) Dagegen kann der Dichter trefflich bedeutende geschichtliche Ereignisse als Hintergrund und an geeigneten Stellen auch zur Belebung, zum höheren Eindruck des Scheines der Wahrheit geschichtlich bekannte Persönlichkeiten benutzen. Walter

Scott ist darin oft Muster. Der Roman wird dadurch an die Wirklichkeit geknüpft und verliert das Schemenhafte, das ihm sonst leicht anklebt und gegen die Prosa disharmonisch absticht.

Auf alle einzelnen Arten der Erzählung ist hier nicht einzugehen, auf Anecdote, Schwank, gewöhnliche Erzählung u. s. w. Nur noch der Novelle sei hier gedacht. Sie entstand in Italien im Gegensatz zu den Erzählungen der Heldengeschichten und deren ausführlicher epischer Behandlung. Die Novelle ist die Erzählung eines, ursprünglich in der naheliegenden Vergangenheit Geschehenen, die alles Beschreiben, alle Einzelschilderung der umgebenden Natur, der Menschen u. s. w. ausschliesst, welche der breitere, umfassende Roman gestattet. Die Novelle giebt eine einzelne Geschichte in einfacher Weise, der Roman die Einheit in einer Reihe von Handlungen. (Goethe's Wahlverwandschaften stehen zwischen Novelle und Roman; die Geschichte der unglücklichen Liebe der beiden Paare ist romanhaft breit ausgedehnt; die Beschränkung der Dichtung auf dieses Liebeereigniss engt wieder die Geschichte als Roman ein und macht sie zur Novelle.) Die wahre Novelle giebt wegen der Anforderung des stetigen Flusses, der Klarheit und Einfachheit der Erzählung ein treffliches Probestück für einen guten Erzähler ab.

III. Die Lyrik.

In der epischen Dichtung erzählte uns der Dichter von der Aussenwelt, er selbst trat zurück. Er gab seine Anschauungen; die Begebenheiten und Dinge waren die Hauptsache; er war nur der Mund, der getreu und schön zu erzählen hatte. In der Lyrik dagegen tritt seine Persönlichkeit, seine Innerlichkeit voran; hier setzt er vor Allem seine eigenen Gefühle. Wenn es sich um Dinge der Aussenwelt handelt, dann ist es nicht die objective Beurtheilung, sondern seine besondere, subjective Auffassung, worauf es ankommt.

In der Lyrik hat das Menschen-Ich sich selbst gefunden: anfangs sich selber freilich nicht begreifend, singt und sagt es seine Gefühle, die sich kaum den allgemeinen unbegriffenen Zuständen, wie sie in den Tönen sich ausdrücken, zu entringen vermögen. Es ist halb Ton, halb Sprache. Aber mehr und mehr, klarer und klarer erfasst es sich. Der traumartige Zustand ist nicht Bedingniss in der Lyrik. Der Menschengeist erkennt sich, und der Welt stellt er sich gegenüber. Es ist das Ich der Lyrik, was im Bewusstsein seiner Eigenart die Welt einsaugt und ausstrahlt, es ist der Geist, der die Welt von sich aus umfasst, die Seele, drin sie sich spiegelt. Vom gleichsam unbewussten Stammeln der

Empfindung bis zu diesem subjectiven klaren Begreifen des Lebens, der Welt geht die Lyrik. Das Subject setzt zu höchst sein Ich darin gegen das All.

Das Gebiet ist gross; es wäre ein vergebliches Bemühen, es genau bestimmen, eintheilen und beschreiben zu wollen. Wir sahen überdies schon, wie unmöglich es oft ist, feste Gränzen zu setzen. Aussenwelt und Innenwelt bestimmen einander; oft ist nicht zu entscheiden, wo jene oder diese in der Art vorherrscht, dass wir von einer epischen oder von einer lyrischen Erzählung reden müssen. Der Dichter kann Alles bis auf seine Empfindungen wegwerfen, aber er kann auch nur mit Dingen reden, um doch nur von sich zu sagen, oder doch stets seine Empfindungen dabei durchklingen zu lassen. Und ebenso kann er beide durcheinander fliessen lassen.

Der Lyriker spricht also durchgehends von sich. Nach den gewöhnlichsten Erfahrungen des Umgangs schon kann man ermessen, wie leicht dieses Voranstellen der Subjectivität gefährlich wird. Es muss Einer schon viel in seiner Persönlichkeit zu bieten haben, muss uns innig fesseln können, wenn wir mit dieser Geltendmachung seiner Subjectivität uns zufrieden finden sollen. In der Erzählung verzeihen wir eher dem Dichter; er ist oft durch den Stoff gewissermaassen entschuldigt. Wir sagen uns, dass der Stoff nun einmal nicht anders sei, so dass weniger interessante Stellen nicht übergangen werden durften, um die wichtigen zu verbinden, und so geben wir den Thatsachen weit eher Schuld, als dem Erzähler. Aber wer uns mit seinem Ich kommt, dem gestehen wir keine solche Entschuldigung zu. Er soll uns in Frieden lassen mit dem, was uns nicht besonders gefällt. Hier hat gleichsam Jeder für den Hausbedarf. Kraft, Tiefe des Gefühls, dann aber im Allgemeinen Kürze — das könnte man als nothwendig schon auf diesem, trivial zu nennenden Wege erkennen. Ist irgendwo Gedrängtheit, Concentrirung nöthig, so in der Lyrik. Das Schwächere, die verbindenden Mittelempfindungen müssen heraus. Wir kennen das Alles ganz genau; wir empfinden ja selbst. Die Thatsachen, welche der Epiker erzählt, können wir nicht errathen; eine ganz andere mag geschehen sein, als wir vermutheten, aber wie der Epiker schon mit seinen Erklärungen zurückhalten musste, weil wir die ebensogut anstellen können, so darf der Lyriker noch weniger jeden Fuss breit der gewöhnlichen Wege des Empfindens, Denkens u. s. w. uns vortreten wollen. Er hat in allen solchen Fällen vom Bedeutenden zum Bedeutenden zu gehen. Er ist langweilig, wenn er genau sein will. Er muss gleichsam in Sprüngen gehen; er hat nicht Fuss vor Fuss zu schieben, um in verkehrter Weise Zusammenhang geben zu wollen. Er darf nicht vergessen, dass wir mitdichten, mit ihm gehen und für die kleineren Schritte Manns genug sind, sie selbst allein zu machen. Er giebt uns den bedeutenden Standpunkt, die Richtung, und führt uns nun von einer schönen oder mäch-

tigen Aussicht zur andern; unterwegs soll er uns nicht die Stufen vorzählen. Gleichsam in sich abgerissene, wie zusammenhangslos erscheinende Gedichte, welche in diese Art gehören, entzücken uns darum; sind sie wahr, so sind sie trotz anscheinender Zusammenhangslosigkeit doch einheitlich und ganz; nur dass wir die Mitdichter sind, welche diese Einheit herstellen, wobei wir selbst dichterische Freude empfinden; wir eilen vom Gedanken zum Gedanken; ihre Wahrheit lässt uns nicht irregehen; sicher, gehoben, selbstthätig kommen wir beim nächsten an; wie im Fluge geht es weiter; wir fühlen kaum die Erde unter unseren Füssen. Aber wenn uns ein Lyriker so auf der Landstrasse der Gefühle Schritt vor Schritt dahin schleppt, wozu brauchen wir einen solchen Führer! Fort mit ihm! Sind wir denn stumpf? sind wir blind? Haben wir nicht selber Herz und Nieren? Was soll uns dieser Pedant! diese Droschkenklepperei der Empfindungen!

Aus demselben Grunde hat der Lyriker, der von sich spricht, sich sehr in Acht zu nehmen, dass er mit diesem Ich nicht aufdringlich wird. Der Lyriker wird uns nicht bloss leicht in Langweile bringen, wenn er ungeschickt ist, sondern er kommt auch leicht in die Gefahr, uns zu beleidigen. Die Arroganz und der blinde Egoismus stehen ebenso gerne hinter dem Von-sich-reden, wie Kindlichkeit und auch wohl die Albernheit, welche von sich Sachen auskramt, weil sie nichts besseres weiss. Die Arroganz aber — wie breit macht sie sich zu Zeiten in der Lyrik! — verletzt wenigstens die Verständigen. Die Masse freilich lässt sich wohl dadurch imponiren und in der fadesten Weise hänseln oder misshandeln. Kindlichkeit ist angenehm, aber Egoismus verdient den tüchtigen Gegensatz unseres Ichs, um ihm heimzuleuchten, und Albernheit soll man sich nicht aufnöthigen lassen. Ein guter Erzähler braucht hauptsächlich interessanten Stoff, dann klaren Blick und schöne Sprache. Ein guter Lyriker aber muss vor allen Dingen selbst eine interessante Persönlichkeit sein; seine seelischen Fähigkeiten, sein Herz, sein Geist, das kommt hauptsächlich in Betracht. Es versteht sich, dass er da weder von einem pedantischen Philister, noch von einem beschränkten Katechismuslehrer, weder von einer ängstlichen Grossmutter, noch von einem Institutmädchen seine Beurtheilung zu empfangen hat. In vielen Fällen kommt freilich der Lyriker überhaupt nicht unter eine directe Beurtheilung. Die rein subjective Lyrik redet zu keinem Hörer, wie die Epik; sie sagt nicht Anderen, nur sich selbst; sie singt ihr Leid, ihre Freude. Ob es Andere hören, sie kann nichts dafür; sich selbst nur auszusprechen, in Worte zu fassen, was das Herz bewegt, das ist ja der einzige Zweck.

Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer und nimmermehr.

Wer das hört, schweige. Es ist nicht für ihn; es ist ein Geheimniss, was nur sich selbst die Seele verräth. Ein Tactloser, wer das belauscht hat und plump eingreifen will!

Und wo die Seele zu einer anderen spricht, da ist es ja diese, der sie sich vertraut.

Der Strauss, den ich gepflücket,
Grüsst dich viel tausend mal!
Ich hab mich oft gebücket,
Ach wohl ein tausend mal,
Und ihn an's Herz gedrücket
Wie hunderttausend mal!

(Blumengruss von Göthe.)

Und so singt sie auch und fragt Dich nicht, was Du dazu sagst. Kannst Dich wegwenden, brauchst es nicht zu hören. Oder singe selbst, wenn Du Lust hast; jeder hat hier ein gleiches Recht. Hier geht Einer über die Haide und beginnt:

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Haiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Haiden. (Göthe.)

Und wenn dort eine Schaar Burschen um den Tisch sitzt und stimmt an:

Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun,
Drum Brüderchen! Ergo bibamus.
Die Gläser sie klingen, Gespräche sie ruhn,
Beherziget Ergo bibamus. (Göthe.)

und Dir's nicht gefällt, so magst Du sauer sehen. Aber die Burschen denken nicht an Dich, werden sich auch nicht viel um Dich kümmern.

Und hörst Du einen Sänger, der mit seiner Gottheit spricht — er spricht nicht für Dich. Lass ihn und schweige, störe ihn nicht. Begreifst Du ihn nicht, Du hast wohl Schuld; miss ihn nicht mit Deinem Maass:

Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Ueber die Erde sä't,
Küss ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust. (Göthe.)

Willst Du aber mit ihm rechten, wo er wie ein Titane sich erhebt, wahrlich Deiner nicht gedenkend, so bist Du thöricht:

Bedecke Deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst,
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen Dich und Bergeshöhn;
Musst mir meine Erde
Doch lassen stehn,
Und meine Hütte, die Du nicht gebaut,
Und meinen Heerd,
Um dessen Gluth
Du mich beneidest. (Göthe.)

Hier kannst Du nur im Allgemeinen, nie persönlich gegen ihn Dein Urtheil fällen, sonst aber Dich zu ihm stellen, wie es Dir beliebt. Doch sobald Du siehst, dass der Lyriker an Dich, den Hörer, denkt, dass er Deine Empfindungen durch irgend welche Mittel und Finten treffen will, dann sei auf der Hut. Lass nicht plump in Dich und Deine Regungen greifen, so wenig Du es dem Dichter darfst. Es giebt nichts Trostloseres, als zu sehen, wie Lyriker mit ihren Empfindungen operiren in bestimmten Absichten, wie sie die Seele des Hörers gleichsam zu ihrem Stichblatt machen, darauf sie ihre Stösse nach Belieben aufsetzen und verkreiden können.

Natürlich setzt sich jeder Dichter, der seine Gedichte dem Publicum überreicht, der Kritik aus; auch die zartesten Regungen seines Innern verfallen ihr, aber nur der ästhetischen Kritik, worauf hier durch das Gesagte hingewiesen worden ist. Da wo er absichtlich in Anderer Seele, Ansichten u. s. w. eingreift, kommen natürlich auch andere Rücksichten in Betracht; da z. B., wo er sein eigen Ich in einer Weise vordrängt, dass man weniger die dichterische Triebkraft als die Eitelkeit des Autors sieht, die ganz gewöhnlichen Maassnahmen des Lebens, durch welche man dergleichen Hochmuth zurückweist.

Man sieht, welche Freiheiten der lyrische Dichter hat, aber auch, welche Gefahr er leicht dabei läuft. Er wirkt durch die Subjectivität. Ist sie nicht edel, ungewöhnlich kräftig und tief in ihren Empfindungen, ist der Geist nicht umfassend und durchdringend, kurz fehlen ihr aussergewöhnliche Eigenschaften, so fehlt überhaupt die lyrische Berechtigung, Andere mit sich unterhalten zu wollen. Man lese darüber Schillers Kritik über Bürger, aus welcher wir hier einige Sätze citiren: „Mit Recht verlangt er (der gebildete Mann) von dem Dichter, . . . dass er im Intellectuellen und Sittlichen auf einer Stufe mit ihm stehe, weil er auch in Stunden des Genusses nicht unter sich sinken will. Es ist also nicht genug, Empfindung mit erhöhten Farben zu schildern, man muss auch erhöht empfinden. Begeisterung allein ist nicht genug; man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes. Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muss es also werth sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr

als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchste Werth seines Gedichtes kann kein anderer sein, als dass es der reine, vollendete Abdruck einer interessanten Gemüthslage, eines interessanten vollendeten Geistes ist. Nur ein solcher Geist soll sich uns in Kunstwerken ausprägen; er wird uns in seiner kleinsten Aeusserung kenntlich sein, und umsonst wird, der es nicht ist, diesen wesentlichen Mangel durch Kunst zu verstecken suchen."

Die Lyrik in ihren so verschiedenen, bald zum Epischen, bald zum Dramatischen neigenden, dann auch aus der Dichtung überhaupt herausweisenden didactischen Arten zeigt die verschiedensten Formen. Im Allgemeinen kann man aber sagen: der Leidenschaftlichkeit des Gefühls, worauf sie basirt ist, entspricht eine bewegte Form. Die Epik soll einen gleichmässigen Erzählungston haben, in demselben freilich die nöthige Freiheit, den Ereignissen durch Lebhaftigkeit, Kraft oder Langsamkeit u. s. w. Rechnung zu tragen. Aehnlich die dramatische Poesie; ähnlich auch die didactische. Einfachheit, grössere Gleichmässigkeit wird vorgezogen, um nicht von der Hauptsache abzulenken. Der Lyrik aber entspricht die Bewegung; sodann stimmt der Wechsel der Längen und Kürzen u. s. w. zum eigentlichen Gesang und zur Musik und deren Höhen- und Tiefen-, Stärke- und Schwäche-Wechsel der Töne. Der ruhigeren epischen Form entspricht das (singende) Sagen, der einfachen dramatischen (jambischen) Form die Declamation, den zusammengesetzten lyrischen Bildungen der Gesang. Dort wo Vermischungen der Lyrik mit Epos, Dramatischem oder Didactik stattfinden, werden wir durchschnittlich einfachere Formen finden (Ballade, Volkslied, Wechselgespräch u. s. w.) als in der reinen Lyrik.

Das lyrische Element hat sich allmälig vom Epos losgelöst; stellenweise mag es auch an das musicalische Jauchzen, Jodeln u. s. w. geknüpft haben. Es bedurfte einer langen Zeit und bedeutender Reife der Subjectivität, bis diese die Aussenwelt so von sich zu lösen und als von sich abhängig zu betrachten wagte, um sich rein lyrisch ausdrücken zu können. So finden wir denn auch für Lyrik noch geraume Zeit epischen Ausdruck, episches Versmaass; für Todtenklage so gut, wie für die Hymnenverherrlichung, wie für Liebesgefühle. Das Wort vermag da noch nicht lyrisch das innere Seelenleben auszudrücken, sondern erzählend, in Thaten, Tugenden oder was es nun sei, wird die Wichtigkeit des Gefühls ausgesprochen. Der tieferen Erregung dienen hülfreich musicalischer und mimischer Ausdruck: Jauchzen und Luftsprung und Tanz, Weinen und Stöhnen und Händeringen u. s. w. und daneben Musik: Flöte und Lyra, Fidel und Cither oder welche Instrumente nun gebraucht werden. Allmälig übernimmt aber der lyrische Ausdruck selbst es, die innere Bewegung zu

schildern, sowie das Gefühl sich freier zu entfalten beginnt. Gefühl und Form durchbrechen die epische Weise. So setzt z. B. der Grieche an den Hexameter den Pentameter oder bildet Reihen gemischter Art im Wechsel von Jamben, Spondeen, Dactylen, Anapästen u. s. w. So bildet der Deutsche gemischtere Reimweisen. Der Kürenberger, einer unsrer ältesten Lyriker, braucht z. B. für sein Liebeslied die einfache Weise des Nibelungen-Verses. Ist doch auch der Inhalt noch episch gefasst und nur der Schluss voll lyrisch.

Ich zog mir einen Falken länger denn ein Jahr:
da ich ihn gezähmet, als ich ihn wollte hán
und ich ihm sein Gefieder mit Golde wohl bewand,
er hub sich auf viel hohe und flog in andere Land'.
Seit sah ich den Falken schöne fliegen:
er führte an seinem Fusse seidene Riemen
und war ihm sein Gefieder allroth, Goldschein,
Gott sende sie zusammen, die Geliebte wollen gerne sein.

Nehmen wir aus den schön bewegten, reichen Formen, welche bald folgten, einen einfachen Vers Walthers von der Vogelweide:

Unter den Blumen an der Haide
Da unser zweier Bette was;
Da mögt ihr finden, wie wir beide
Blumen brachen und das Gras.
Vor dem Wald in einem Thal,
Tanderadei,
Schöne sang die Nachtigall.

Maassvolle Bewegtheit der Form entspricht der maassvollen Bewegtheit des Gemüthes. Auf dem Höhenpunkte der Lyrik ist Form und Inhalt im schönen Gleichgewicht und überwiegt keine. Wenn das Gemüth die Freiheit der Art errungen hat, dass es der Willkür sich hinzugeben anfängt und mit seinen Empfindungen spielt, so erstreckt sich auch dies Spiel auf die Formen. Diese werden noch ausgebildet, wenn der Inhalt schon zu erstarren beginnt. Gewaltsamkeit des Gefühls soll ihn dann emporschrauben, der reichen und überreichen Form gerecht zu werden und dieselbe auszufüllen. Dann kommt die Epigonenlyrik, reich an Formen, klingend an Worten, übertrieben, Gefühl haschend und erpressend. Dann kommen auch alle möglichen Formübertreibungen und Spielereien. Unsinnige Dithyramben und unsinniges Reimwesen stehn auf gleicher Stufe. Eine Spielerei Konrads von Würzburg, jedes Wort mit dem nächsten zu reimen, mag daran erinnern, dass jedes Formübermaass, so auch zu häufiger Reim schadet, indem durch den Klang die Dichtung musicalisch zugedeckt wird und diese statt schön klingklangmässig erscheint:

Gar bar lît wit walt kalt,
Snê wê tuot, gluot si bî mir.
Gras was ê, klê spranc blanc
bluot guot schein: ein hac pflac ir.

(Ganz baar liegt weit Wald kalt, Schnee weh thut, Gluth sei bei mir. Gras war eh, Klee sprang blank, Blüthe gut schien, ein Hag pflag ihr).

Zum kurzen Hinweis, wie Form, hier das Umsetzen aus drei in zwei Hebungen und die kurzen Maasse, characterisirt, folgende Verse:

Es schleicht ein zehrend Feuer
Durch mein Gebein,
Mein Schatt' ist mir nicht treuer
Als diese Pein.
Ich höre die Stunden ziehen
Trüben Gesichts,
Sie kommen, weilen, fliehen —
Und ändern nichts.
(Geibel: Meiden.)

Wie der Reim durch sein Eintreffen oder Aussetzen bewegt, dafür aus Julius Grosse's Gedichten:

In der Mondnacht auf den Lindenbaum
Bin ich gestiegen;
Schauernde Wipfel rauschten leise kaum
Im Windeswiegen.
Der Baum bis hoch zu ihrem Erker blüht,
Sie noch zu schaun entbrannte mein Gemüth,
Kam doch kein Schlaf den heissen Sinnen —
Und rings die Vögel aus ihrem Traum
Flogen aufgestört von hinnen.

Hier setzt Versmaass, Reihe und Reim unruhig um. Der Reim der vorletzten Reihe greift noch einmal wieder zurück; wir meinten ihn verklungen, da kehrt er wundersam wieder und stellt sich unruhig zwischen die beiden letzten Reime.

Wir kommen zur Strophenbildung. Da wo Gedanke sich ebenmässig an Gedanken reiht, wird ebensowenig eine besonders scharfe Gliederung verlangt, als dort, wo Thatsache an Thatsache gestellt wird. Genug wenn hier für das Singen oder Sagen in passenden Abschnitten Abschlüsse des Sinnes und Verses zusammen eine strophenähnliche Gliederung geben. Dort aber, wo ein Gedanke in seinen einzelnen Theilen sich als ein Ganzes aufbaut und innerhalb eines grösseren Ganzen sich fest zusammen schliesst, mit eigenem Anfang, Steigerung und Abschluss, dort ist auch eine ihm entsprechende Strophenbildung nothwendig. Sie kann in der verschiedensten Weise geschehen. Wir sehen z. B. in der Stanze den Doppelreim die dreifach im Reim sich durchschlingenden Versreihen schliessen. Bald muss ein dreifacher Reim die

Betonung geben, bald werden eine oder mehrere Reihen, jene wohl ohne Reim — die sogenannte Waise — in ungewöhnlicher Kürze, Länge u. s. w. eingeschoben.

Nach Corinthus von Athen gezogen
Kam ein Jüngling, dort noch unbekannt.
Einen Bürger hofft er sich gewogen,
Beide Väter waren gastverwandt,
Hatten frühe schon
Töchterchen und Sohn
Braut und Bräutigam vorausgenannt.

(Göthe: Braut von Corinth.)

Sehr häufig geschieht diese Strophenbildung auch durch das Zurückgreifen auf ein und denselben Gedanken. Es wird derselbe Refrain gebracht, der durch das ganze Gedicht wiederkehrt. Natürlich muss er der Auszeichnung werth sein. Hören wir Mirza Schaffy (Fr. Bodenstedt):

Beut die Liebe dir Bedrängniss?
Scheuche lächelnd Angst und Pein!
Denn erfüllt muss das Verhängniss
Meines stolzen Herzens sein!
Ob ich sinne, ob ich suche,
Keine andre kann ich lieben:
Denn so steht's im Schicksalsbuche
Mir urzeitlich vorgeschrieben.

Was auch der Dichter thut, er muss das schüchterne Mädchen lieben; was auch dies beginne, vor Allen soll sie ihn lieben, denn beiden „steht's im Schicksalsbuche so urzeitlich vorgeschrieben."

Doch wird es besser sein, manche bezeichnende Form bei den Arten der Lyrik anzuführen, obgleich gerade in der Lyrik die einmal als feststehend angenommene und gebrauchte Form von Wichtigkeit für die Theilungen geworden ist.

Man unterscheidet epische, didactische und eigentliche Lyrik; man könnte auch noch von einer dramatischen Lyrik sprechen (bewegtes Wechselgespräch, wie z. B. Göthe's: der Edelknabe und die Müllerin; der gewöhnlichen Lyrik des Wechselgesprächs nicht zu gedenken). Man bestimmt ferner die Arten nach den Gemüthsstimmungen und der Kraft derselben: Lyrik der Trauer, der Freude, der Liebe; Lyrik des hohen Seelenaufschwungs u. s. w. Andere Theilungen geschehen nach den Formen: elegische Dichtung, d. h. oft Dichtung im elegischen Versmaasse, Sonett, Sestinen u. s. w. Da die Entstehungsweise der einzelnen Dichtungen oft streitig, da die Form für die Lyrik so wichtig und verglichen mit Epos und Drama so mannigfaltig ist, da Nachahmung der Formen gerade in der Lyrik eine so grosse Rolle spielt, so lässt sich ersehen, wie schwierig es ist, die lyrische Dichtung der Art zu behandeln, dass

nicht bald Form, bald Inhalt maassgebend gemacht wird. Nur eine ganz ausführliche Behandlung möchte über diese Schwierigkeiten siegen können. Gerade in der Lyrik ist auch sonst, wie man sehen wird, die Vermischung der Stile fast noch mehr Regel als Ausnahme, was ihre Darlegung erschwert.

Da die griechische Lyrik in mancher Beziehung die selbständigste Entwickelung zeigt und von höchster Bedeutung für alle spätere Lyrik bis auf unsere Zeit geworden ist, so mögen mehrere ihrer wichtigeren Formen hier eine Stelle finden.

Wir sehen die Lyrik im Epos in mannigfacher Weise vorgezeichnet z. B. im Homer in den Todtenklagen, in den sogenannten homerischen Hymnen u. s. w.

Eine Form der Lösung der Lyrik aus den epischen Banden ward die Elegie mit der Form des Distichon; zu dem erzählenden Hexameter wurde der Pentameter hinzugefügt (seine Dactylen der zweiten Hälfte sollen womöglich nicht spondeisch zusammengezogen werden). Erzählung und Gefühlsausdruck ist in der Elegie mit einander verbunden; beides spricht sich auch in der Form aus. Der Fluss der Erzählung und des Hexameters wird durch das Gefühl und den gebrochenen Pentameter verlangsamt und oft wie gehemmt, abgebrochener gemacht. Der Inhalt, der Stoff für die Elegie muss natürlich dem entsprechend sein und Erzählung und Empfindungsmomente darbieten. Durchaus nicht nöthig ist trauriger Inhalt oder gar Todtenklage allein; die Elegie kann auch freudige Ereignisse behandeln. Wenn ihr Gefühlsausdruck im Ganzen ein gemässigt heiterer ist, wird sie oft noch an die Idylle streifen. Schiller und Göthe, um nur von diesen zu sprechen, haben uns eine Reihe der schönsten Elegien gedichtet, auf welche statt auf echt griechische zu weisen, unserem Zweck angemessen und somit erlaubt sein möge. So z. B. Schiller's Spaziergang:

> Sei mir gegrüsst, mein Berg, mit dem röthlich strahlenden Gipfel,
> Sei mir Sonne gegrüsst, die ihn so lieblich bescheint! . . .

Für die Elegie als Todtengesang sei auf Göthe's herrliche Euphrosyne verwiesen:

> Auch von des höchsten Gebirgs beeisten zackigen Gipfeln
> Schwindet Purpur und Glanz scheidender Sonne hinweg . . .

Seine römischen Elegien, sein Pausias, Amyntas und Alexis und Dora liefern andere Muster, die sich mit dem Besten, was geschaffen worden in der Elegie, messen können.

Die, ursprünglich zur Flöte vorgetragene Elegie ist der Ausdehnung nach nur im Allgemeinen beschränkt; kein lyrisches Gedicht kann in einem Zuge wie die Erzählung sich ausbreiten; je weniger Erzählung, desto kürzer muss das Gedicht sein, wenn wir nicht eine Häufung leiden-

schaftlicher verschiedener Gefühle bekommen sollen. Je mehr Erzählung, desto länger kann die Elegie sein. Schiller lässt im Spaziergang das Mannigfaltigste vor unsern Blicken vorüberziehn; so eine Welt uns zeigend, kann er auch eine Welt von Empfindungen uns öffnen.

Wenn nun solche erzählende und zugleich subjectiv betrachtende Dichtung auf Kürze angewiesen ist, so bildet sich das sogenannte Epigramm, das ursprünglich durchaus nicht satirisch ist. Es heisst „Aufschrift" und war einfach bestimmt zur Aufschrift auf Weihgeschenke, Grabdenkmäler, sonstige Erinnerungstafeln: es galt einen schönen, sinnvollen, gewichtigen Gedanken in der präcisesten Form auszudrücken; je kürzer je besser. So ward es vielfach in ein Distichon eingeschlossen; doch war eine solche Beschränkung nicht nothwendig. Allmälig wurde das Epigramm allgemeiner angewandt; schliesslich spitzte man häufig die Characteristik des Inhalts zum Witz, zur geistreichen Pointe, zur Satire. Als witziges, boshaftes Sinngedicht allein galt es dann manchen Zeiten.

Schiller's Columbus, Johanniter, Sämann, Kaufmann u. s. w. sind Epigramme im weiteren Sinne. Man sehe Göthe's Epigramme. Als Grabaufschrift stehe hier das berühmte Epigramm auf die Thermopylenkämpfer:

Wanderer, kommst Du nach Sparta, verkündige dorten, Du habest
Uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl.
(Simonides).

Ein Weihepigramm:

Daphnis, weiss um die Brust, der lieblicher Syrinx entlockte
Klänge des Hirtengesangs, weihete dieses dem Pan:
Dies dreifache Geröhr, die gespitzete Lanze, den Krummstab,
Fell und Tasche, worin sonst er die Aepfel geführt.
(Theokrit nach Notter).

Für das scharfe Epigramm bedarf es keiner Beispiele.

Die Hymne, der Feiergesang auf die Gottheit, war ursprünglich gleichfalls epischer Art. Die Geburt, Herrlichkeit, die Thaten des Gottes wurden erzählt; sie sind der Erzählung entsprechend in Hexametern gedichtet. Gerade der Hymnos aber sollte sich in reichster lyrischer Weise entwickeln. Die bewegtesten Formen, die Ode im weiteren Sinne, der Dithyrambus gingen daraus hervor. Reichere Rhythmen lösten den Hexameter ab; die Begeisterung, der Freudenruf, die Dankesinnigkeit, die flehende Bitte, der Siegesjubel — all das fand hier seine Stätte. Von dem Sang für die Gottheit löste sich allmälig das allgemeinere Lied, durchweg aber als Ode auf seinen Ausgang hinweisend durch den getragenen Stil des Ausdrucks lyrischer Empfindung. Nur die leichteren Lebelieder und Liebeslieder, z. B. die sogenannten Anakreontischen, machen hievon eine Ausnahme. Schon das festere kunst-

volle Versmaass der meisten Oden, reich und bestimmt zugleich, gab ihnen ein höheres äusseres Gepräge; in solchen Formen, wie das Alkäische, Sapphische u. a. lässt sich nicht leicht schlendern, wie im Trochäenschritt Anakreons. Wo die Hymne oder grössere Ode allgemeiner Sang blieb, bildete sich durch die Musik und den Tanz, namentlich durch die tanzende mimische Begleitung des Chors die schon früher besprochene Dreitheilung heraus. Die freiere Hymne, die dem Bacchus zu Ehren gesungen wurde, wurde zum gewaltsam kühnen Sang gleichsam des begeisterten Rausches und Dithyrambe genannt. Sangweise und Name wurde dann später auf alle ähnlichen Dichtungen lyrischer Trunkenheit ausgedehnt. Der Sang zu Ehren Apolls wurde Päan genannt. Päan hiess dann auch der mit rhythmischem Schritt verbundene Triumphsang der Krieger. Alle die grösseren Dichtungen dieser Art bewahren ein verhältnissmässig bedeutendes episches Element. Der objectivere Grieche liebte mehr die Dinge zu besingen, auf welche sein Schmerz, seine Freude sich bezog, als seine Gefühle lyrisch auseinander zu legen und über sie sich zu verbreiten.

Wir verweisen betreffs deutscher Oden auf Klopstock und Platen, der Festgesänge pindarischen Stils auf Platen, der Hymnen auf die herrlichen Hymnen Göthe's (Gesang der Geister über den Wassern, Meine Göttin, Ganymed, das Göttliche, Prometheus u. s. w.). Dithyrambisch sind Göthe's: Wanderers Sturmlied, An Schwager Kronos, Harzreise im Winter; Schiller nimmt in der „Dithyrambe“, und in andern Dichtungen häufig, dithyrambischen Schwung; sodann sind seine Chorgesänge in der Braut von Messina nachzusehen.

Hören wir aus Aeschylus einige Strophen eines Chorgesangs:

So nährt Einer im Haus wohl
Den Löwen, fern von der Mutter,
Den milchdürstenden Unhold.
Zahm im Beginne des Lebens,
Liebend geliebt von den Kindern,
Gerne gesehn von den Alten,
Ruht er oft in ihrem Arm
Gleich dem zarten Kind, und blickt
Freundlich wedelnd zur Hand hinauf,
Die dem Hungernden spendet.

Erstarkt endlich, enthüllt er
Den Erbsinn seines Geschlechtes.
Denn die Pflege vergeltend,
Schafft er ein Mahl ungeheissen
Sich von gemordeten Lämmern,
Röthet mit Blut die Gemächer.
Alle sehn in tiefem Schmerz,
Wie der Mörder rast und würgt.
Also nährte dem Haus ein Gott
Einen Priester des Unheils.

So kam auch sie, sag ich, einst zur Troerstadt,
Ein Bild holden Sinnes, gleich stillem Glanz des Meeres,
Des Reichthums zaubervolles Kleinod
Trunkener Augen süsser Pfeil,
Herzverwundende Liebesblume!

Doch den Sinn wandelnd erschuf sie
Der Vermählung bittres Ende,
Und befiel Priamos Haus, scheuchte hinweg Frieden und Freude,
Gesandt vom gastlichen Zeus,
Fluch und Jammer den Bräuten ....
(Aeschylus Agamemnon nach Donner).

Weit subjectiver bewegte Hymnen sowie Trauergesänge u. drgl. als die hellenische bietet uns die orientalische Dichtung in den Psalmen, Klageliedern u. s. w. An Macht der Phantasie, Energie des Gefühls unübertrefflich, ermangeln sie nur meistens wegen der schon besprochenen Häufung der Bilder des plastischen Eindrucks. Wie die griechische Dichtung auf die römische, diese auf die mittelalterlich lateinische wirkte und aus deren Einwirkungen auf die nationalen Dichtungen sich unsere neuere Poesie entwickelte, gehört nicht hieher. Davon ganz abgesehen bleibt die griechische Lyrik in mancher Hinsicht ein Muster. Von der Willkür der Formen für fest bestimmte Dichtarten hatte der Grieche keinen Begriff. Die Form war ihm immer Körper, nicht ein Kleid zum Vertauschen, um es bald diesem bald jenem Stoffe umzuhängen.

Das Christenthum nahm für die Gottesverehrung den Hymnos auf, doch traten die epischen Momente darin weiter zurück. Je mehr der enthusiastische Glaube dem prüfenden Verstand das Feld räumt, desto mehr weicht natürlich der dithyrambische Schwung. Sentimentales Anschmiegen so wenig wie rationalistische Werthschätzung können ihn geben.

Elegie, Epigramm, Hymne, Dithyrambe, die Ode u. s. w. sind nicht an das griechische Versmaass gebunden, sondern lassen sich auch, wie kaum gesagt zu werden braucht, mehr oder minder gut durch den Reim wiedergeben. Nur dass es dann noch schwieriger wird, die antike Eigenthümlichkeit zu bewahren und statt einer Ode, einer Hymne irgend eine beliebige moderne Dichtmischung zu geben. In der Antike ist auch in der schwärmerischen Lyrik die Hingabe des Dichters an ein Object ein Grundzug. Unser so oft gegenstandloses, musikalisches in's Blaue Hineinschwärmen kannte das Alterthum nicht. Dafür nahm es die Musik zur Dichtung. Wir aber, die wir in der Lyrik zu oft musicalisches Verschwimmen der Gefühle geben möchten, schädigen die Poesie und geben der Musik auch nicht, was ihr zukommt; durch eine solche Vermischung wird dann Beides geschwächt, und nur Halbes kommt heraus.

Unsere Lyrik hatte keine selbständige Entwickelung (siehe Wackernagel's Geschichte der deutschen Literatur). Wohl löste sie sich aus dem Epischen ab, wie die griechische, wurde wie diese gesungen, mit Musik oder mit Musik und Tanz verbunden, wohl nahm sie selbständige Anläufe in den verschiedenen Arten des Tanzliedes, Brautliedes, Spottliedes u. s. w., aber es blieb bei den Anläufen; sie wurde nicht eigenthümlich zur schönen Reife gebracht, sondern durch die fremdländischen Vorbilder beeinflusst und zum Theil erstickt. Was sich unter Pflege der höheren Geister der vornehmsten Stände national hätte gestalten können, musste verkümmern, als jene nun die Lyrik der Franzosen und Provençalen nachzubilden begannen und sich zum Theil spöttisch gegen die Volkslyrik stellten.

Die Nachahmung der Fremden konnte niemals die volle Lebensfülle und Freude bieten: in der Nachbildung der Formen und Uebertreibung derselben zeigte sich wie immer der Nachahmer-Character; die Herübernahme einer Gefühlsrichtung, die in dieser Weise dem Deutschen fremd war — der Minne-Verherrlichung, der doch bei den meisten Sängern die sinnliche Gluth fehlte, die schon dem Franzosen mehr, dem Provençalen ganz eigenthümlich war und die man nicht wie der Franzose durch Humor zu beleben verstand — dies Alles konnte auf unsere Lyrik nicht besonders wohlthätig einwirken; die höfische Lyrik hatte nur eine kurze Blüthezeit und keine nachhaltige grosse Wirkung. Die lateinische Dichtung hatte befruchtet; die romanische Lyrik, so vollständig wie möglich, herübergenommen, entzog der volksthümlichen deutschen Lyrik den besten Boden, entzog ihr Saft und Kraft; üppig lief sie auf, aber um bald zu verdorren. Die natürliche Entwickelung war aber gehemmt. Nur langsam ist die Erholung gewesen. Das 13. Jahrhundert hat nicht bloss in politischer Hinsicht bis auf den heutigen Tag auf uns Einfluss gehabt!

Wir haben im Epos das rein epische Volkslied besprochen. Auch die Volkslyrik behält durchgängig episches Element. In vielen Dichtungen der Art wird es sehr schwer, zu bestimmen, was vorwiegt: das Lyrische oder das Epische. Oft besteht das Lyrische in der allgemeinsten Färbung, nach Trauer, Sehnsucht oder dergl. hinüber. Oft mischt sich nur hie und da ein Laut der Subjectivität hinein.

Stellen wir zu dem epischen Volksliede die Ballade und Romanze. Wir haben die Ballade hauptsächlich von den Engländern und Schotten herübergenommen; unser eigenes lyrisch-episches Volkslied hat sich durchschnittlich nicht so kunstvoll, einheitlich gestaltet, blieb zu oft im Aneinanderreihen lyrisch-epischer Gedanken und im Allgemeinen stecken. Im Norden — England, Schottland, Dänemark u. s. w. — ward aber die künstlerische Rundung zugleich mit schärferer Characteristik im lyrisch-epischen Volkslied vielfältig durchgeführt. Die zu lyrische Verallgemeinerung in: Knabe, Jüngling, Jungfrau, ein stolzer Ritter, ein Kö-

nig, u. s. w., welche jeder bestimmteren Characterschilderung hinderlich ist, ward glücklich vermieden und die bestimmten Namen: Herr Olaf, Erich, Douglas u. s. w. sicherten die individuelle Behandlung. Unsere alten derartigen Lieder, wie das oben angeführte Hildebrantslied, verkümmerten oder erhielten sich nur prosaisch in den Volksbüchern vom hörnenen Siegfried u. s. w.; die neueren Stoffe wurden in's Historisch-Prosaische hinübergezogen, und nur in seltensten Fällen künstlerisch verarbeitet (die historischen Volkslieder, wie sie uns in den fliegenden Blättern, aus dem 17. Jahrhundert besonders, aufbewahrt werden, sind nur zu häufig dichterisch ganz undurchbildet und bänkelsängerartig aufgereihte Verse). Unsere Kunstdichter, wie Bürger z. B. nahmen die nordische Ballade zum Vorbild. Zu gleicher Zeit etwa wurde aber auch die Form der lyrisch-epischen Dichtung herübergenommen, wie sie sich bei den romanischen Völkern, zumeist bei den Spaniern entwickelt hatte, die Romanze. Die Romanze der Spanier behandelt wie die englisch-schottische Ballade lyrisch-episch eine bestimmte Begebenheit, hält wie jene die Bestimmtheit der Personen u. s. w. episch fest und kann sich hoher künstlerischer Durchbildung rühmen. Sie ist von der Ballade unterschieden durch den allgemeinen, mehr cavaliermässig zu nennenden, höfisch-ritterlichen Ton der südlichen Völker, so wie durch das Versmaass (Trochäen, Assonanz). Die Ballade hat mehr das germanische Gepräge; statt äusserlichen Wesens mehr innerliches, aber auch mehr Schroffheiten der äusseren Form; wo der Romane bestimmt ist, wird der Germane leicht derb; wo jener leidenschaftlich, dieser wild, jener witzig, dieser grob. Unsere Vorzüge dagegen braucht man nicht aufzuzählen. Je nachdem nun eine entsprechende Dichtung mehr in diesem germanischen oder in dem romanischen Stil sich bewegt, nennen wir sie Ballade oder Romanze. Weitere, besondere Unterschiede sind nicht zu machen. Die englische und schottische Balladendichtung liebt die dramatische Behandlung. Hier der Anfang einer Ballade in diesem Stil:

„Graf Douglas presse den Helm in's Haar,
Gürt um dein lichtblau Schwert,
Schnall an dein schärfstes Sporenpaar
Und sattle dein schnellstes Pferd!“

„Der Todtenwurm pickt in Scone's Saal
Ganz Schottland hört ihn hämmern,
König Robert liegt in Todesqual,
Sieht nimmer den Morgen dämmern!“ —

Sie ritten vierzig Meilen fast
Und sprachen Worte nicht vier,
Und als sie kamen vor Königs Palast,
Da blutete Sporn und Thier ....

(Strachwitz.)

Die einfache Erzählung stellt, auch wo sie innerlich noch so dramatisch bewegt ist, nie Redende ohne eine vom Dichter gegebene Verbindung: „Da sagte er“ u. s. w. neben einander. Die dramatische Ballade thut dies in einer Weise, dass wir oft Alles, das Geschehene wie den Fortgang der Handlung, aus den Reden ergänzen müssen. So z. B. in dem bekannten: „Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth, Edward, Edward!“

Es ward schon gesagt, dass es oft schwierig ist, Balladen zu classificiren und anzugeben, worin ihr mehr objectiver oder subjectiver Ton liegt. Man fühlt häufig mehr das Walten der dichterischen Subjectivität, als dass es sich genau angeben liesse. Es drückt sich aus in der ganzen Art und Weise, wie der Dichter die Erzählung anfasst, ordnet, was er herausgreift und hervorhebt oder verschweigt.

Bei vielen Gedichten, z. B. manchen der schönsten Schiller'schen Erzählungen, ist Streit, ob sie Romanzen oder Balladen zu nennen sind. Schiller hat den Kampf mit dem Drachen eine Romanze genannt, vielleicht wegen des ritterlichen Inhalts, des romantischen Drachen-Abenteuers. Bürgschaft, Ring des Polykrates u. s. w. nennt er Ballade; Andere wollen diese Erzählungen, weil sie auf südlichem Boden spielen, Romanzen nennen. Es soll keine gewöhnliche Aushilfe sein, wenn behauptet wird, dass manchen der Schiller'schen sogenannten Balladen, wie z. B. den genannten: Bürgschaft, Ring des Polykrates, Taucher, weder die eine noch die andere Benennung zukommt; sie bilden eine durchaus eigene, aus dem Studium der Antike hervorgegangene dichterische Erzählungsart, die weder balladen- noch romanzenhaften Ton hat. Eine Menge derartiger Gedichte sind einfach als erzählender Art aufzuführen, ohne dass man sie streng classificiren und sie einfach unter Ballade oder Romanze registriren kann.

Die subjectivere Behandlung liebt in der Gegenwart zu erzählen:

Der König spricht es und wirft von der Höh' u. s. w.

„Und munter fördert er die Schritte
Und sieht sich in des Waldes Mitte“ u. s. w.

Dieser Gebrauch des Präsens belebt häufig, aber man vergesse nicht, dass es auch unruhig machen kann. Es erzählt weniger, als es schildert, malt. In der Erzählung bringt es leicht eine eigenthümliche Wirkung hervor. Wir schauen uns nach dem Erzähler um; gerade weil er sich anscheinend aus dem Spiele lassen will und so thut, als ob wir Alles selbst sehen, werden wir auf ihn aufmerksam. Hat er uns vorher in die höchste Mitleidenschaft versetzt und geht er dann in's Präsens über, so ist das ein Anderes. Dann sehen wir nur das Bild; andernfalls aber blicken wir zu leicht nach dem Erklärer des Bildes. Statt objectiv zu machen, macht eine solche Weise dann subjectiver.

Wenden wir uns zum eigentlichen Lied, so gilt es auch hier, auf den Unterschied des sogenannten Volksliedes und Kunstliedes aufmerksam zu machen; doch muss auf das beim Epos Gesagte zurückgewiesen werden. Wenn der Dichter ein schönes Lied dichtet, welches nicht einer besondern Culturstufe allein, sondern dem ganzen Volksleben entspricht, — es kann so hoch in Gedanken sein, wie es will, wenn dieselben nur poetisch sind und wenn nur der Ausdruck kräftig und einfach-edel ist — so ist dies Kunstlied auch Volkslied; wenn ein Volkslied voll schön sein soll und nicht romantisches Bruchstück, so muss Kunst sich darin zeigen. Die Kluft zwischen unserer Volks- und unserer Kunstpoesie besteht meistens darin, dass die Kunstpoesie Standespoesie ist, die Volkspoesie durch ihre innere Willkürlichkeit die Befriedigung vermissen lässt. Viele Lieder Göthe's, mehrere von Uhland, Heine u. A. zeigen, dass der Widerspruch kein unlöslicher ist. Gemeiniglich versteht man unter Volkslied eine lyrische Weise, welche durch die Liebe des Volkes getragen, von Mund zu Mund gehend, jedes dem allgemeinen Volksgefühl Widersprechende abgestossen, durch Zu- und Umdichtung aber das demselben Zusagende aufgenommen hat. Dadurch bekommt es meistens den tiefsten, sinnigsten Gehalt; es wird der vollste lyrische Ausdruck nach Jubel und Trauer, in Liebe und Wehmuth und Spott. Sehr häufig erhält es aber auch etwas Springendes, ja Unverbundenes; die Verse laufen neben einander her; einer stimmt wohl nur halbwegs zum andern. Aus einer Fülle wird beliebig zusammengesetzt. (Man kann für ein Lied meistens mehrere Lesarten finden; manches Gedicht, was vielleicht in einer Gegend dreistrophig gesungen wird, kann in einer andern acht oder funfzehn Strophen haben. Das Volk redigirt oft nicht minder willkürlich, wie es die Verfasser von: des Knaben Wunderhorn zuweilen gethan haben.) Nun darf zwar die Lyrik nicht einen streng logischen Gedankenzusammenhang zeigen wollen; aber sie muss ihn doch besitzen und errathen lassen; mit dem überromantischen Zusammen- und Durcheinanderwürfeln ist nirgends etwas gethan und dürfen die Fehler vieler Volkslieder nicht für nachahmungswürdige Vorzüge angesehen werden, wie dies Seitens mancher Romantiker geschah. Das gute Volkslied aber wird immer der Ausgang wie das Ziel jedes echten Liedes sein.

Wie aber es fassen, wie es nach allen seinen verschiedenen Richtungen characterisiren! Was anders sagen, als dass es ganz Empfindung ist, die sich in Anschauung umsetzt und wieder die Empfindung so mächtig rührt! Dass es immer echt lyrisch, also ein Sang ist! Ich denk', wir ziehen einmal mit wackeren Gesellen, die Kopf und Herz auf dem rechten Fleck haben, ob Einer drunter etwas zu gestehen hat. Mitten im Wald und auf der Haide, da singt er's dann schon, wenn's auch nicht immer klingt nach allen Regeln. Horch, es ist noch ein junges verschämtes Blut:

Dort oben auf dem Berge
Da steht ein hohes Haus,
Drein gehen alle Morgen
Drei hübsche Fräulein aus.

Die erst', die ist mein' Schwester,
Die ander' ist mir gefreund't,
Die dritt' die hat keinen Namen,
Die muss mein eigen sein.

(Volkslied, wie die folgenden.)

Und da hebt ein Anderer an:

Iusbruck! ich muss dich lassen,
Ich fahr' dahin mein' Strassen,
In fremde Land dahin.

Und die Wehmuth singt:

Ach Scheiden! Ach das Scheiden!
Wer hat doch das Scheiden erdacht?
Das hat mein jungfrisch Herze
So traurig nun gemacht.

Und wenn nun Einer sänge:

Du bist mein und ich bin Dein,
Dess' sollst du gewiss sein.
Du bist beschlossen in meinem Herzen,
Verloren ist das Schlüsselein,
Du musst darinnen sein —

Würden wir merken, dass dieser Vers einer der ältesten Klänge ist, den Wernher von Tegernsee uns erhalten hat? würden wir nicht meinen, es sei ein Schnadahüpfl und die Cither müsse dazu erklingen? Doch einem Andern klingt andere Mähre:

Nun will ich aber heben an
Vom Tannhäuser zu singen
Und was er Wunders hat gethan
Mit Venus der Teufelinnen.

Tannhäuser war ein Ritter gut
Und wollte Wunder schauen,
Da zog er in Frau Venus Berg
Und zu den schönen Frauen . . .

Aber wild Volk ist dabei. Weg mit den Milchbartsweisen und mit der Liebelei. Ein schön Lied von der Schlacht von Pavia, das klingt anders:

Was woll'n wir aber heben an,
Ein neues Lied zu singen,
Wohl von dem König aus Frankenreich,
Mailand, das wollt' er zwingen.

Oder jetzt nur gleich das Lied der Landsknechte, wenn wir durchs Dorf ziehen. Da schaun die Mädel zum Fenster 'naus und der dicke Pater steht unter der Thür:

Ei werd' ich dann erschossen,
Erschossen auf breiter Haid,
So trägt man mich auf langen Spiessen,
Ein Grab ist mir bereit;
So schlägt man mir den Pumerlein Pum,
Der ist mir neunmal lieber,
Denn aller Pfaffen Gebrumm.

Merk' nur auf; es ist zu allen Zeiten dasselbe; damals, hundert Jahr, zweihundert Jahr später und heut zu Tag. Lieb' im Herzen, einen Becher Wein, und eine kecke That — und wer will, mag das Volk belauschen; dann singt es die Lieder, die uns in's Herz greifen, die alten, alten und immer neuen Lieder mit ihren schönen Weisen und Worten. Und wer recht freie Ohren hat und ein rechtes Herz für sein Volk, der soll versuchen es ihm nachzusingen, wie unser Göthe. Fragen darf man es dazu nicht, aber hören zur rechten Zeit. Will aber Einer wissen, was dazu gehört: Gefühl von Leid und Lust im Busen, etwa einen lieben und fernen Schatz, ein Herz für die Natur, für den Himmel mit all' den Sternen, die da gehn, für die Erde mit ihren Blumen, für den Wald mit seinem Grün und Vogelruf, für die blühende Linde und die Frau Nachtigall und die Quellen, die da fliessen, und den Wind, der da weht und die Wolken, die da ziehen aus der Heimath herüber. Oder sonst Freude an einem kühlen Trunk:

Der liebste Buhle, den ich han,
Der liegt beim Wirth im Keller,
Er hat ein hölzern Röcklein an
Und heisst der Muskateller.

Wenn das Alles nicht hilft, soll er in den Krieg ziehen und etwas erleben. Das söll' er nur wieder sagen; soll es nur so sagen, wie der Soldat, der bei Belgrad unter dem Prinzen Eugen mitfocht:

Prinz Eugenius, der edle Ritter,
Wollt' dem Kaiser wied'rum kriegen,
Stadt und Festung Belgarad.
Er liess schlagen einen Brucken,
Dass man kunt hinüberrucken
Mit d'r Armee wohl für die Stadt.

— — — — — — — — —

Prinz Eugenius wohl auf der Rechten.
Thät als wie ein Löwe fechten
Als General und Feldmarschall.
Prinz Ludewig ritt auf und nieder:
„Halt't euch brav, ihr deutschen Brüder,
Greift den Feind nur herzhaft an!"

Prinz Ludewig der musst' aufgeben
Seinen Geist und junges Leben,
Ward getroffen von dem Blei;
Prinz Eugenius ward sehr betrübet,
Weil er ihn so sehr geliebet,
Liess ihn bringen nach Peterwardein.

Wer's so nicht lernt, der lernt's nicht. Kein Professor kann's ihm sagen. Einige Wege sind schon angegeben, z. B. dass die Volksdichter es gerne dem Hasen nachmachen. Grad' aus, grad' aus. aber husch, nun einen Satz bei Seit' und auf einer andern Flucht, schliesslich aber schon wieder in's alte Nest. Oder wenn er von seinem Schatz singt, dann um Himmelswillen nur verschwiegen, denn:

Die Dornen und Disteln, die stechen gar sehr,
Die alten Weiberzungen, die stechen noch mehr —

und da muss er thun, als wenn's gar kein bestimmter Schatz wär, aber wenn er die Nachtigall hört, der kann er's sagen, und wenn er's Wasser fliessen sieht, dem darf er thalab einen Gruss mitgeben und mit dem Falken sollen seine Wünsche fliegen, aber wenn er seinen Schatz trifft, dann — soll er nicht singen, sondern fein still sein.

So das Volkslied. Gleich ihm, nur je nach den besonderen Sphären des Geistes, in welchen der Dichter sich bewegt, verschieden, entstehen alle guten Lieder. Tiefes Gefühl bewegt die Seele und lässt alles Schöne, Süsse, Kräftige, Traurige u. s. w. heraufwogen, so dass Schönes sich zum Schönen ordnet. Der Dichter sucht und wählt dann nicht; magnetisch zieht seine Empfindung das ihr Zusagende, zieht Eins das Andere aus allen Anschauungen und Empfindungen an sich heran. Er weiss selbst oft nicht, wie das Lied entsteht. Er kann die Stimmung dafür nicht wecken; sie kommt und geht wohl, ohne dass er sie halten kann. Die Bildung des Volksliedes ist, wie schon gesagt, nur in der Art vom sogenannten Kunstliede verschieden, dass bei ihm ein aus dem Gedächtniss nachsingender Sänger die ihm fehlende Reihe oder Strophe ergänzt oder ohne Weiteres im lebendigen Gefühl eine neue Idee einschiebt. Das vollständig herausgearbeitete Gedicht des Kunstpoeten verträgt dies seltener; dann kommt auch die feste Art der Ueberlieferung hinzu. Sie geschieht durch das gedruckte und gewöhnlich nur gelesene Wort. Das durch mündliche Ueberlieferung verbreitete Lied wird in der angegebenen Weise vielfach verändert, erweitert, verkürzt. Allmälig

sichten sich dann wohl die verschiedenen Singarten und nur das Beste bleibt stehen; oft aber kommt auch dabei das widersprechendste Zeug zusammen, indem ganz verschiedene Reihen verschiedener Strophen und Dichter zusammengeworfen werden, so dass auch die kräftigste Phantasie keine Einheit in dem bunt und willkürlich durcheinander gewürfelten Gemisch findet. Nur durch Vergleichung der Varianten vermag man dann noch den eigentlichen Sinn zu finden.

In der Blüthezeit unserer Poesie im Mittelalter sehen wir, wie bei den Griechen und Romanen das Bestreben, ganz bestimmte Formen für die Lyrik herauszubilden. Da man aber manche Formen willkürlich von den Fremden entlehnte, so behandelte man sie nun auch willkürlich, und es entstanden eine Menge Weisen, von denen oft die eine verzwickter als die andere war, namentlich seitdem das ehrsame Bürgerthum die Poesie handwerksmässig zu betreiben liebte. Ungeheuerliche Formbildungen wurden geschaffen. Nur diejenigen, welche am volksthümlichsten waren und sich am meisten dem alten epischen Sang anschlossen, sich z. B. aus dem Nibelungen-Vers entwickelten, erhielten sich. Diesen mangelte aber doch vielfach jene Formbestimmtheit, welche die Lyrik so liebt, um der inneren Bewegtheit gleichsam ein Gegengewicht zu geben. Als die Kunstpoesie im Anfang des 17. Jahrh. wieder erwachte, sah man sich hauptsächlich auf fremde Formen angewiesen und ahmte dieselben nach, wo man über die einfachen Verswechsel des gewöhnlichen Liedes hinausging. So pflegte man z. B. die Sonettform — die dann wieder zurücktrat, um erst in diesem Jahrhundert durch Rückert, Göthe, Platen u. A. zur neuen Geltung zu kommen.

Es ist unmöglich, hier alle Gebiete der Volks-, wie der Kunstlyrik zu übersehen, geschweige die einzelnen näher zu betrachten, wie wichtig sie auch im Volksleben sein mögen (Kirchenlied, Gesellschaftslied, Gelegenheitsgedicht u. s. w.). Dem Inhalte nach herrscht die ungebundenste Freiheit; jede Empfindung, Alles, was durch irgend eine Stimmung lyrischen Werth bekommt, ist ja wählbar; auch die Form ist für die echte Lyrik durch keine andere Bedingung eingeschränkt, als dass sie sangbar sein müsse. Einige häufiger gebrauchte fremde Formbildungen, welche zum Theile schon auf die didactische Lyrik verweisen, mögen hier noch ihre kurze Besprechung finden.

Ein Wort unseres Altmeisters der Dichtung aber, des greisen Göthe, gebe zuvor noch den Abschluss und treffliche Lehre in Bezug auf Dichtung im Allgemeinen, besonders aber auf die Lyrik für den, welcher seine Worte zu erfassen strebt.

Göthe sagt in: Noch ein Wort für junge Dichter, wie er den jungen Poeten gezeigt habe, dass wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, geberde er sich, wie er wolle, immer nur sein Individuum zu Tage fördern werde. „Geht er dabei frisch und froh zu Werke, so manifestirt er gewiss den Werth

seines Lebens, die Hoheit oder Anmuth, vielleicht auch die anmuthige Hoheit, die ihm von Natur verliehen war. Ich kann übrigens recht gut bemerken, auf wen ich in dieser Art gewirkt; es entspringt daraus gewissermaassen eine Naturdichtung, und nur auf diese Art ist es möglich Original zu sein. Glücklicher Weise steht unsere Poesie im Technischen so hoch, das Verdienst eines würdigen Gehalts liegt so klar am Tage, dass wir wundersam erfreuliche Erscheinungen auftreten sehen. Dieses kann immer noch besser werden und niemand weiss, wohin es führen mag, nur freilich muss jeder sich selbst kennen lernen, sich selbst zu beurtheilen wissen, weil hier kein fremder äusserer Maassstab zu Hülfe zu nehmen ist.

„Worauf aber alles ankommt, sei in Kurzem gesagt. Der junge Dichter spreche nur aus, was lebt und fortwirkt, unter welcherlei Gestalt es auch sein möge; er beseitige streng allen Widergeist, alles Misswollen, Missreden, und was nur verneinen kann: denn dabei kommt nichts heraus. Ich kann es meinen jungen Freunden nicht ernst genug empfehlen, dass sie sich selbst beobachten müssen, auf dass bei einer gewissen Facilität des rhythmischen Ausdrucks sie doch auch immer an Gehalt mehr und mehr gewinnen. Poetischer Gehalt aber ist Gehalt des eigenen Lebens; den kann uns niemand geben, vielleicht verdüstern, aber nicht verkümmern. Alles, was Eitelkeit, d. h. Selbstgefälliges ohne Fundament ist, wird schlimmer als jemals behandelt werden.

„Sich frei zu erklären ist eine grosse Anmassung: denn man erklärt zugleich, dass man sich selbst beherrschen wolle und wer vermag das? Zu meinen Freunden, den jungen Dichtern, spreche ich hierüber folgendermassen. Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, und die müsst ihr euch selbst geben: fragt euch bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte und ob dies Erlebte euch gefördert habe? Ihr seid nicht gefördert, wenn ihr eine Geliebte, die ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert. Das ist gar nichts werth und wenn ihr noch so viel Geschick und Talent dabei aufopfert.

„Man halte sich an's fortschreitende Leben, und prüfe sich bei Gelegenheiten: denn da beweist sich's im Augenblick, ob wir lebendig sind, und bei späterer Betrachtung, ob wir lebendig waren." (Göthe V, 645.)

Was besondere Formen betrifft, so ist am bekanntesten die italienische Sonettform. Das Gedicht wird auf 14 Verse beschränkt, welche sich den Reimen nach zu 8 und 6 theilen. Die strengste Form ergiebt das Schema: a b b a, a b b a, c d c, d c d (2 Quadernarien oder Quatries von 2 Reimen, und 2 Terzinen, bei denen die Reime aber wechselnder sein können, z. B. häufig c d e, c d e u. s. w.).

Manche Dichter haben sich Freiheiten erlaubt. So z. B. bildet Shakespeare seine Sonette der Regel nach so, dass die 12 ersten Verse in 3 vierzeilige Strophen sich gliedern, und die beiden letzten im

gepaarten Reime folgen. Für die strenge Folge stehe hier Platens Sonett:

Entledige dich von jenen Ketten allen,
Die gutgemuthet du bisher getragen,
Und wolle nicht, mit kindischem Verzagen
Der schnöden Mittelmässigkeit gefallen!

Und mag die Bosheit auch die Fäuste ballen,
Noch athmen Seelen, welche keck es wagen,
Lebendig wie die deinige zu schlagen,
Drum lass die frischen Lieder nur erschallen.

Geschwätzigen Krittlern gönne du die Kleinheit,
Bald dies und das zu tadeln und zu loben,
Und nie zu fassen eines Geistes Einheit.

Ihr kurzer Groll wird allgemach vertoben,
Du aber schüttelst ab des Tag's Gemeinheit,
Wenn dich der heil'ge Rhythmus trägt nach oben.

(Platen. Sonette 1.)

Das Sonett bekommt durch den eigenthümlichen Bruch der Vierverse und Dreiverse mit dem wechselnden Reim etwas Gegensätzliches im inneren Bau, dem auch der Inhalt zu entsprechen hat. Im Allgemeinen hat es epigrammatischen Character freierer Art, wie wir ihn oben besprochen haben, scharf nach Vordersatz in den 8 ersten Versen und Nachsatz in den 6 letzten ausgeprägt. Für liedartige Lyrik eignet sich daher diese Form nicht, dagegen trefflich zur betrachtenden, der Didactik zugewandten Lyrik; sie verlangt strenge Gebundenheit der Gedanken, genaues Ineinandergreifen; der Gedankensprung und dergl. widerstreitet dem Sonett.

Zur Formvergleichung und deren Bedeutung für den Inhalt möge man das Sonett und die epischen Terzinen mit einander vergleichen, wie dort der Bau epigrammatischen Inhalt vernothwendigt, wie hier, wo die Verse, in durcheinandergeschlungenen Reimen wie zum Tau verflochten, ein stetes Weiterführen ausgedehnten Inhalts vernothwendigen.

Eine höchst eigenthümliche Form — elegisch im weiteren Sinne — haben die Orientalen gebildet — das Gasel. Wie der Hexameter das Gedicht episch weiterführt, der Pentameter es gleichsam unterbricht, so wird im Gasel von der zweiten Strophe an — die erste aus zwei Versen bestehend reimt beide Verse — das Gedicht in der je ersten Zeile weiter geführt, durch die zweite Zeile aber wieder an die erste Strophe gebunden, indem der je zweite Vers stets mit der ersten Strophe reimt, während der je erste Vers reimlos willkürlich ist:

Verbittre Dir das junge Leben nicht,
Verschmähe, was Dir Gott gegeben, nicht!
Verschliess Dein Herz der Liebe Offenbarung
Und Deinen Mund dem Trank der Reben nicht!

Sieh, schöneren Doppellohn als Wein und Liebe,
Beut Dir die Erde für Dein Streben nicht!
Drum ehre sie als Deine Erdengötter,
Und andern huldige daneben nicht!
Die Thoren, die bis zu dem Jenseits schmachten,
Sie lassen leben, doch sie leben nicht.
Der Mufti mag mit Höll' und Teufel drohen,
Die Weisen hören das und beben nicht.
Der Mufti glaubt, er wisse Alles besser,
Mirza-Schaffy glaubt das nun eben nicht.

(Bodenstedt: Mirza Schaffy.)

Betrachtung, Zurückkommen auf den Ausgangssatz, den man nach allen Theilen auseinanderlegt, ist durch diese Form angezeigt, oder richtiger: ein derartiger betrachtender Inhalt hat sich diese Form gegeschaffen, die somit nicht willkürlich verwendet werden kann.

Auf das leichte Spiel, welches im Ritornell (1. und 3. Vers reimt; siehe bei Rückert und in Heyse's italienischen Liedern die Fülle dieser Liedchen, welche zuweilen, wie bei uns die Schnadahüpfl gebraucht werden; namentlich die reizenden Blumenverse), im Madrigal, Triolett u. s. w. liegt, kann hier nur hingewiesen werden.

Was die sogenannte Gedankenlyrik betrifft (siehe Melchior Meyr's Gedichte: Vorrede), die namentlich durch Herder und Schiller Glänz erhielt, aber auch schon zu Schillers Zeit von W. v. Humboldt in der Besprechung von Hermann und Dorothea ihre richtige Würdigung und Widerlegung fand, so gilt das im allgemeinen Theil Gesagte. Da wo die Vorstellung aufhört und der reine, nicht zur Anschauung gebrachte Gedanke eintritt, hat die Poesie ein Ende und die in Verse gebrachte Rhetorik beginnt. Oder vielmehr: die Poesie hat noch nicht ihren Anfang genommen.

Eine solche poetisirende Rhetorik kann in ihrer Weise verdienstlich sein und wie schon oben auseinandergesetzt worden, eine treffliche Vermittlung für die Masse werden, welche die Ideen, die in der abstracten Form ihr trocken, leblos erscheinen, an der Hand der Dichtung gerne willkommen heisst, ist aber keine echte Poesie.

Es muss die Dichtung die grossen Ideen ihrer Zeit verarbeiten, wenn sie sich auf der Höhe halten will und nicht in den Augen der Gebildeten zu einem Spiel für die Wallungen einer Knaben- und Jugendzeit herabsinken soll. Neuen, grossen Wahrheiten des Gedankens dichterische Verkörperung zu geben, gehört natürlich zum Schwierigsten, ja, so lange der Dichter und die Zeit mit dem Inhalt, seiner Wahrheit, Schwierigkeit u. s. w. zu ringen haben, gehört eine völlige poetische Bewältigung zu den Unmöglichkeiten. Nichtsdestoweniger ringen diese Ideen nach Ausdruck. Vermag ein grosser Dichter sie zu verkörpern, dass man ihnen die Gedankenschwere und Abstraction nicht mehr anmerkt, so ist dies das Höchste, was er seiner Zeit bieten kann. Aber

auch wo er es nicht ganz vermag, wo er zu sehr mit dem Inhalt ringt, wo er vielleicht die allgemeinen Begriffe mehr hinter Personificirungen allgemeinster Art versteckt, als er sie zu beleben weiss, auch da werden Viele ihm natürlich noch entgegenjauchzen. Alle Gebildeten namentlich werden sich für ihn regen. Sein Unternehmen ist gross; die Anstrengung, welche er zu machen hat, ist ungeheuer. Diese Arbeit des Bahnbrechens verdient Bewunderung. In dieser Weise war Schiller thätig, seine Eroberungen auf dem Gebiet des Denkens auch für die Poesie zu gewinnen. Das Gedicht: die Künstler, ist z. B. seine Aesthetik in Dichtung. Namentlich zu Anfang greift er, aber immer grossartig und bewunderungswürdig, über die Gränzen hinaus. Der Gedanke sucht sich den Körper, findet aber oft nur eine Vorstellung, durch welche das Begriffsgerüste ziemlich deutlich hervorblickt. Nichtsdestoweniger zählen solche Gedichte durch die Grösse, Macht und Kühnheit der Ideen, dann durch die dichterische Bewältigung, wie er, Schiller, es doch vermochte, zu den herrlichsten Erscheinungen. Wer macht es ihm, selbst da, wo seine Kraft nicht ausreichte, in der Weise nach? Welchen neuen Schwung hat er gegeben, welche neue Bahnen gebrochen! Aber Muster sind diese Gedichte darum nicht. Die Idee überwiegt die Vorstellung; die Harmonie zwischen Inhalt und Erscheinung fehlt. Schiller selbst wusste das und arbeitete mit seiner ganzen Kraft, dem Mangel abzuhelfen. Zum Vergleiche betrachte man etwa seine „Künstler" und seine „Glocke", wie er der Vorstellung zu Hülfe zu kommen, die Rechte und Bedingnisse reiner Poesie zu wahren sich bestrebt hat. Eine Behandlung, wie wir sie etwa in den „Künstlern" sehen, ist nun freilich verführerisch für den Denker mit poetischem Talent. Grade deswegen ist aber mit um so mehr Entschiedenheit darauf aufmerksam zu machen, wie in ihr nicht das richtige, geschweige das höchste Princip der Dichtung zum Ausdruck kommt. Die philosophische Poesie bewegt sich in einer, für die Dichtung gefährlichen Weise an den Gränzen und jenseits der eigentlichen Gränzen. Die Gedankenschwere darf da nicht verlocken. Die volle lebendige Vorstellung bleibt Hauptaufgabe der Dichtung. Auch hier liegen freilich wieder manche der bedeutendsten, grossartigsten Weisen hart an den Gränzen. Doch brauche ich dafür nur an das zu erinnern, was über die gleichen Fälle in der bildenden Kunst und in der Tonkunst gesagt worden. Hier kann fast die sämmtliche Lyrik Schillers als Beispiel genannt werden.

Dasselbe gilt von den dichterischen Werken der Beschaulichkeit. Wer könnte uns schöner mit den Worten der Weisheit erfreuen, als der Dichter, dem Welt und Leben das Buch waren, das stets vor seinen Augen lag, der wie Niemand die Herzen und den Lauf der Dinge zusammen erforscht hat. Der ältere Dichter wird sich darum hauptsächlich zu dieser Poesie hingezogen fühlen. Giebt er die goldne Lehre in goldnem Gefäss, so ist das vortrefflich. Gedanke und Dichtung sind ja

alsdann vereint, wie es verlangt worden. Ich brauche dafür, um von andern Völkern auch hier abzusehen, nur an unseren mittelalterlichen Freidank, an Schiller's, Göthe's und Rückert's derartige Schöpfungen zu erinnern. Fehlt das ästhetische Element oder ist es schwach, so werden wir uns, wenn das ethische vortrefflich ist, nicht sehr darum bekümmern. Wenn dieses in eine äussere poetische Form, z. B. in Verse, gebracht worden, so wird das ihm niemals einen Werth nehmen, eher wird die präcise, der Ueberlieferung so günstige Form des Verses seinen Werth doch erhöhen. Freilich poetischer Werth ist damit nicht gewonnen, dass ein Spruch der Weisheit etwa metrisch erklingt. Solche versificirte Gedanken als höchste Poesie hinstellen, ist durchaus verkehrt. Sie gehören einfach in andere Gebiete. Bei wirklich poetischer Weise ist hier aber vor Einem zu warnen. Das Alter, der ewige gute Nestor, hält leicht alle seine Worte für Gold und mag keins opfern, weil unter Umständen doch ein jedes seine gute Stelle finden könnte. Es vergisst, dass die Jugend nicht so durchaus thöricht ist und da wird es bei seinen Ermahnungen und Weisheitssprüchen ihr wohl in Einem wieder gleich: beide meinen, nicht genug sagen zu können.

Für die weiteren Unterscheidungen — z. B. des Naiven, des Sentimentalen, des Komischen, Classischen, Romantischen u. s. w. — in der Lyrik fehlt hier der Raum. Auch in die Gegenwart zu greifen, ist hier nicht verstattet, um an ihren Sängern und Dichtern, wie z. B. an einem Emanuel Geibel, Bodenstedt, Lingg, Freiligrath, Grosse, Schäffel u. A. die lyrischen Richtungen und Bestrebungen unserer Zeit zu zeigen, oder die Wirkungen der früheren Dichtergenerationen auf unsere Tage nachzuweisen.

Die deutsche Lyrik blüht noch; es hat damit keine Noth. Sie wird auch den Frost der jetzigen Zeit gut überstehen, der hoffentlich nur dazu beigetragen hat, sie zu kräftigen.

IV. Das Drama.

Im Epos erzählt uns der Dichter abgeschlossene geschehene Ereignisse, und zwar so objectiv wie möglich. In der Lyrik herrscht die Innerlichkeit; der Dichter zeigt, was er auch aus der Aussenwelt hereinnimmt, nur in dem Spiegel der Subjectivität, so dass Alles deren eigenthümliche Färbung annimmt und in ganz bestimmter Weise durch sie beeinflusst ist. Im Drama wird Aussen- und Innenwelt auf einander in lebendige Wirkung gesetzt, jede mit gleichem Rechte und von gleichem Gewichte. Aber nicht im Nebeneinander beider wird dies erreicht, so dass unvermittelt jetzt die Aussenwelt, jetzt die Subjectivität für sich

zur Geltung käme, sondern jene muss auf diese, diese muss auf jene bestimmend, treibend oder ändernd einwirken. Ereignisse und Innerlichkeit greifen ineinander. Im Flusse des Lebens, in dem ewigen Werdeprocess, daraus es besteht, ist allein eine Einwirkung beider Kräfte aufeinander möglich. Jede solche Einwirkung setzt eine Thätigkeit, ein thätiges Subject und ein Object, welches erleidet, voraus.

Das Epos kann uns Dinge erzählen, denen gegenüber der Mensch ganz frei beobachtend steht; genug, dass er sie mit seiner Phantasie auffasst und in ihrem Verlaufe wiedergiebt. Die Objecte führt er vor. So kann der Erzähler uns z. B. die Entstehung der Erde schildern oder das Wachsen eines Baumes. In der Lyrik sind wir enger begränzt; nur die menschliche Empfindung kann da in Betracht kommen; die Lyrik ist nur auf das Menschliche beschränkt oder muss doch, wo sie die Aussenwelt hereinzieht, um dieselbe lyrisch hinzustellen, derselben menschliche Empfindungen, menschliches Gefühl unterlegen. Wenn nun auch im Epos der Mensch das Höchste bleibt und das hohe epische Kunstwerk nur dann geschaffen werden kann, wenn nicht bloss Aussenweltliches, sondern wenn das Menschliche — der Mensch, auch der Gott, welcher als Person gedacht ist, ein Gottmensch, wie alle ästhetisch-schönen Götter sind — den Hauptinhalt bildet, also ein Mensch der Held ist, wenn die Lyrik, welche nicht in Phantastik und Unsinn vernebeln will, auf Menschen als Träger der Empfindungen hingewiesen ist, so sieht man schon daraus, wie das Drama durch die Forderung der Verschmelzung des Objectiven und Subjectiven das Menschliche zum Ziele haben wird.

Ein blosses Geschehen in der Aussenwelt hat an sich nichts mit der Innerlichkeit des Menschen zu thun; es ist noch keine Handlung. Das Drama aber, auf das Menschliche gestellt, verlangt Handlung. Drama heisst Handlung (δρᾶμα). Die Dichtung hat zum Ausdruck die Sprache. Alle Handlungen, welche nicht durch die Sprache begriffen werden, fallen aus dem Gebiete der Dichtung. In der Pantomime, wo wir Menschen Handlungen vollbringen sehen, fehlt die Sprache; sie gehört also nicht zum Gebiet der Dichtung und ist in unserem Sinne kein Drama. Nun soll aber im Drama eine Handlung vor sich gehen und doch ist an sich der Dichtung nur die Sprache zum Ausdruck gegeben; es folgt daraus, dass die Sprache der Art sein muss, dass wir die Handlungen daraus erkennen, dass wir sehen, solche und solche Thaten müssen dem Ausspruch des Innern folgen oder sind geschehn, dass wir den ganzen Hergang und Verlauf der Dinge vollständig einzusehen fähig sind. Nur Handlung (Pantomime) ohne Rede und nur Rede ohne Handlung bilden also die Grenzen des Dramas, beide gleich weit von dem wahren Drama entfernt, in welchem Handlung und Rede streng aus einander hervorgehend erscheinen. Handeln und einfach Erzählen, Reden und dann Handeln ist nur ein dramatisches Stümpern. Mit dem Wechseln

vom reinen Empfinden zum reinen Handeln ist nichts gethan. Das lyrische und epische Nebeneinander und Auf- und Ab- und Hin- und Widerspringen von einer Thätigkeit in die andere giebt keine Verschmelzung. Ein Epos wird dadurch kein Drama, dass man die Worte des Erzählers streicht und die Reden, welche er etwa in directer Weise giebt, von verschiedenen Persönlichkeiten aufführen lässt. Man lasse in Rede und Antwort die schönste Lyrik von Personen vortragen und es ist doch noch keine Handlung damit gegeben: ebensowenig aus dem Nebeneinander von epischen und lyrischen Stücken. Das Drama muss ein einheitliches organisches Gebilde sein, in welchem Alles lebendig in einander übergeht. Dass manche Völker oder manche Zeiten nicht über das lyrisch-epische Nebeneinander hinwegkommen können und, wie z. B. unser Mittelalter darin stecken bleiben, mag auf die Schwierigkeit solcher lebendigen Verschmelzung aufmerksam machen.

Menschliche Handlungen bilden den Inhalt des Drama's. Das Epos erzählt das Gewordene; die Lyrik drückt einen Zustand, ein Sein aus. Das Drama zeigt uns das Werden.

Im Epos ist ein Erzähler der Vermittler und zwar ein solcher, der die Geschichte bis zum Ausgang seiner Erzählung kennt, der also das Kommende weiss und uns schon beim Beginn sagen kann, wie das Ende war, der im ganzen Verlaufe uns dasselbe andeuten oder vorhersagen und sich darauf beziehen kann.

Im Drama haben wir in jedem Augenblicke handelnde Gegenwart, ein Sein im steten Uebergang zum Werden; die Persönlichkeiten, welche die Träger der Handlung sind, stehen für sich da. In dieser zur Zukunft führenden Gegenwart ist deshalb an sich das Zukünftige durchaus unbekannt und nur zu vermuthen, nie zu wissen. Die Handlungen machen das Ergebniss. Der Dichter darf also durchaus nicht als ein dasselbe Wissender erscheinen, wie der Epiker. Ein Drama, bei welchem der Schluss nicht eine Folge des Voraufgegangenen ist, sondern bei dem man merkt, dass auf einen bestimmten Schluss mit Absicht hingearbeitet wird, ist ein Widersinn; ein Beziehen des Dichters oder der Personen auf das Ende als ein genau Bekanntes, was dem Epos durchaus entspricht, wird im Drama als ein an sich Unmögliches im besten Falle komisch; sonst ist es ein plumper Fehler, ein Unsinn. Nur die Ahnung, Vermuthung, Befürchtung, auch die feste Ueberzeugung, dass etwas so und so kommen müsse, weil so und so gehandelt ist, kann im Drama herrschen; aber kein Wissen, bis die Wirklichkeit des Geschehens eintritt und von Moment zum Moment zum Ende führt.

Der epische Erzähler soll objectiv berichten und selbst so viel als möglich zurücktreten. Aber im Drama ist gar kein Erzähler, kein Mittelglied zwischen Handlung und uns vorhanden. Die Handlung geht in lyrischer Unmittelbarkeit vor sich d. h. nur die Handelnden sind da und sprechen sich aus. Der Dichter ist dabei gar nicht thätig; er ist

gar nicht für den Hörer oder Zuschauer des Dramas vorhanden. Von einer subjectiven Färbung kann also, oder soll absolut keine Rede sein; die Handelnden müssen ganz objectiv sein und dies geschieht dadurch, dass jeder seinem Character gemäss ganz subjectiv ist. Aus dieser Forderung erwächst die Schwierigkeit des Drama's und die Unmöglichkeit, ein Drama zu dichten, bis nicht die Epik und die Lyrik, die Objectivität und die Subjectivität, beide gleich voll, gleich tief, durch und durch künstlerisch erfasst sind. Nur nachdem Epos und Lyrik ausgebildet sind, ist das Drama möglich; zugleich aber ist es auch die richtige Verschmelzung und Folge jener, die Einheit beider, mit denen es zu dritt' die dichterische Einheit bildet. Es ist darum der Höhepunkt der Dichtung genannt worden, ist ihr Beschluss.

Die wichtigen Folgerungen der dramatischen Unmittelbarkeit sind zu ermessen. Im Epos konnte der Erzähler vermittelnd eintreten, und unserer Ungewissheit vielfach durch seine Erläuterungen abhelfen, indem er durch die Kenntniss des Verlaufes über der Geschichte steht. In dieser Stellung vermag er denn, Winke, Warnungen vor falschen Angaben, Aufklärungen u. s. w. zu geben, kann dieses oder jenes nur im Flug anführen und durch ein Wort doch die nothwendige Verbindung geben, kann das Eine kurz, das Andre lang machen. Er kann uns vor und rückwärts führen, hier vorgreifen, dort aus vergangener Zeit nachholen. Im Drama dagegen giebt es, streng genommen, nicht Dichter, nicht Hörer. Ein Erklärer zum Drama ist dem Wesen des Drama's nach ausgeschlossen — ihn einzuführen ist ein Nothbehelf, den sich dramatische Unfähigkeit oder die Absichtlichkeit eines Dichters aus ästhetisch-falschen Gründen oder aus Rücksichtslosigkeit, Bequemlichkeit, oder im Scherze wohl erlaubt, womit aber die absolute Ungehörigkeit nicht aufgehoben ist —; aus dem Drama selbst, innerhalb seiner Vorgänge muss sich Alles ergeben; streng nothwendig, sich selbst offenbarend, entwickelt sich in stetiger Aufeinanderfolge die Handlung, ganz voll in sich beschlossen. Sie kennt keine Absicht auf einen Zuhörer oder Zuschauer. Sie kennt kein Eingreifen von Aussen, von irgend einer Macht, welche ausserhalb der Handlung steht, indem dadurch die Geschlossenheit und Ganzheit aufgehoben wäre. Weder der Dichter, noch ein deus ex machina, weder der sogenannte Zufall noch eine eigenwillige Gottheit, oder ein eigenwilliges Schicksal darf sich in das Drama mischen. Wir werden sehen, wie nur geistig freie Richtungen nach dieser Seite hin die Erzeugung einer dramatisch vollendeten Dichtung gestatten, wie überall, wo der Mensch willkürlich ist oder die Gottheit willkürlich gedacht ist, eine Einhaltung dieser Forderungen im besten Falle zufällig, gewöhnlich aber unmöglich ist.

Jede Handlung besteht aus Thätigkeit, Thun und Leiden — dies Leiden im weitesten Sinne genommen, sei es, dass etwas Gutes oder etwas Schlimmes, etwas Erfreuendes oder Betrübendes erlitten wird.

Zu der Wechselwirkung, welche das Drama als Einheit des Epischen und Lyrischen erfordert, ist nöthig, dass weder die Activität noch die Passivität einseitig sei. Ein blosses Wirken der Aussenwelt auf ein Subject, seinerseits nur ein Empfinden, nur ein Erleiden ist ebenso dem dramatischen Begriffe widersprechend als ein blosses Wirken auf die Aussenwelt, ein stetes Thun nach Aussen ohne Rückschlag. Ein Dulder ist kein dramatischer Held; aber auch derjenige Held eignet sich nicht für das Drama, welcher nur handelt und die Rückschläge seines Handelns nicht verspürt. Ein solcher ist episch. Der echt epische Held handelt, ohne dass seine Thaten oder die Ereignisse nun selber innren Einfluss gewinnen; der echt epische Character ist ungebrochen, mit sich im Ganzen einig, Hammer oder je nachdem auch Ambos, der die Schläge Anderer aufnimmt, aber seinem Wesen nach unberührt bleibt. Der dramatische Held erleidet stärkere Einwirkung, wird durch sie innerlich bestimmt, verwandelt; seine Gegenhandlung ist dieser Wandelung entsprechend, die Folge davon bleibt wieder nicht aus; Eins spinnt sich aus dem Andern bis zum glücklichen oder unglücklichen Ende. Odysseus bleibt von Anfang bis zum Schlusse derselbe, in allen Lagen gefasst, listig, kühn, ausdauernd, bis er sein Ziel erreicht hat; Achill, obwohl bei ihm ein tragisches Moment hinzukommt, ist in Groll, Zorn, Schmerz, Betrübniss, Freude immer derselbe Character, der keinen inneren derartigen Rückschlag über seine Handlungen verspürt, dass er dadurch aus seiner Bahn geworfen würde. Percy, der Heisssporn geradeso. Sie sind epische Helden. Aber auch Oedipus ist ein Held, Ajas ein Held, aber sie vermögen dem Rückschlag ihrer Thaten, wenngleich dieselben unwissend oder im Wahnsinn verübt wurden, nicht Stand zu halten; Macbeth und der furchtbare Richard III. vermögen das Gewicht ihrer Handlungen nicht zu tragen und brechen unter der Rückwirkung zusammen. Der dramatische Character darf deshalb, um voll zu entsprechen, nicht ein solcher sein, dem „dreifaches Erz die Brust umgiebt", und der gegen jede Einwirkung von Aussen unempfindlich ist, noch darf er ein nur leidender sein, der dann lyrisch seinen Empfindungen Ausdruck giebt. Natürlich kann man solche epische oder lyrische Helden dramatisch behandeln, doch wird die fehlende Ineinanderwirkung der Aussenwelt und der Subjectivität im Helden ein Mangel bleiben. Darum sind alle zu weichen und alle zu harten, starren, unwandelbaren Charactere als Träger des Drama's ausgeschlossen. Ganz einseitig gute oder böse Menschen finden da keine Stelle. Wenn Richard III. nicht von Gewissensbissen gefoltert würde, wenn Macbeth nicht nach seinen Thaten das Grausen mit sich trüge, so wären sie undramatisch. Weder der gefühllose Barbar, die grinsende stumpfe Henkerseele mit Freude am Leiden, der absolute Bösewicht, der steinharte grimme Held der nordischen Sage oder der echte Vertreter orientalischen Despotismus oder des überzeugungssicheren Zelotenthums sind zu gebrauchen,

noch übergute, noch verschwimmende Seelen, welche ohne Rückwirkung sich den Einwirkungen Anderer hingeben. [Dass ein blosses Schmerzerleiden, eine Empfänglichkeit für körperliches Weh die starren Charactere nicht brauchbarer macht, sei schon hier bemerkt. Ein gefühlloser Mensch wird dadurch für den Dichter nicht dramatisch brauchbar, dass er ihn hinterher körperlich quälen lässt.]

Aristoteles folgert aus dem Satze, dass die Tragödie eine Darstellung von Begebenheiten bieten soll, welche Furcht und Mitleiden erregen, (siehe Abschnitt: Das Tragische) ebenso, dass in derselben weder untadelhafte Männer noch durchaus Böse vorgestellt werden dürfen, wobei er freilich den Schicksalswechsel besonders betont.

Das Drama lässt eine Handlung durch handelnde Personen geschehen. Die Handlung als Ganzes ist also die Hauptsache. Die Darstellung der Handlung wollen wir hier mit Aristoteles die Fabel nennen. Die Fabel ist somit das Erste; die handelnden Personen sind erst die Theile und stehen in dieser Beziehung in zweiter Linie. Die Menschen handeln ihrem Character gemäss, aber „man handelt nicht, um seinen Charakter darzustellen, sondern macht durch seine Handlungen zugleich auch seinen Character kund," sagt Aristoteles, dessen Worte von der Tragödie wir hier allgemein nehmen. „Daher sind die Thatsachen und die Fabel der Endzweck der tragischen Darstellung; der Endzweck aber ist in Allem das Höchste . . . der Grundbestandtheil also und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Fabel; das Zweite darin aber sind die Charactere." Das Dritte nennt er die Gedanken: „dasjenige, mittelst dessen die Handelnden redend etwas darthun oder auch eine Meinung äussern." Es scheitern nun so viele dramatische Dichter deswegen, weil sie diesen Satz nicht begreifen und nicht das Ganze in's Auge fassen, sondern nur das Einzelne, und ihre Aufgabe darin finden, Charactere von Menschen zu zeichnen und psychologische Zergliederungen derselben zu geben. Ihre Werke können alsdann nicht einheitlich zusammengehen, sondern müssen auseinanderfallen und sie werden sich gegen die Regeln der Kunst im Allgemeinen und des Drama's im Besondern in das Einzelne versplittern, statt das Einzelne zu einem Ganzen zusammenschiessen zu lassen. Nicht die Darlegung des Characters, sondern die Fabel, die Gesammthandlung bildet den Inhalt des dramatischen Kunstwerks. (Die Bühnenroutine weiss dies und handelt danach, und hat deswegen wohl bei sonst schwachen Kräften oft so grossen Erfolg, während die bedeutendsten Talente, falsche Wege verfolgend, sich oft auf's Aeusserste abquälen, ohne den sogenannten Bühneneffect zu erreichen. Dieser Bühnenerfolg liegt nicht in dieser oder jener Kraftscene, sondern in der Handhabung des ganzen Stoffes nach dem soeben ausgesprochenen Grundsatze, welchen anzuerkennen und die Unterordnung der Characterzeichnung unter die Gesammthandlung durchzuführen, so manche Dichter sich nicht entschliessen können.)

„Denn es kann eine Tragödie ohne Handlung nicht geben, wohl aber ohne individuelle Charactere . . . Wenn Jemand in Einem fort charakterschildernde Reden und wohl geschaffene Gespräche und geistreiche Gedanken vortragen wollte, so wird er doch nicht das hervorbringen, was die Wirkung der Tragödie sein sollte, vielmehr wird dazu weit eher eine Tragödie im Stande sein, in welcher diese Stücke zwar weit unvollkommener sind, die aber eine rechte Fabel und Verknüpfung der Thatsachen darbietet."

Damit nun aber die Verknüpfung der Thatsachen, welche, um wieder mit Aristoteles zu reden, im Drama die Handlung und ein Leben und Glück und Unglück bilden, eine richtige und richtig zu erkennende sei, ist nöthig, dass die Charactere der handelnden Personen richtig und entsprechend seien. Die grösste Characterkenntniss wird also vom Dramatiker erfordert und die Fähigkeit der schärfsten Characterzeichnung durch die Reden und durch die Handlung im Allgemeinen. Was weder auf die Handlung Bezug hat, noch für die Characteristik einer Persönlichkeit von Wichtigkeit ist, ist im Drama ein überflüssiges Beiwerk, von dem jedes Kunstwerk und damit auch das Drama sich freizuhalten hat. Dass damit nicht jede poetische Arabeske unter allen Umständen verbannt werden soll, braucht nicht bemerkt zu werden. Im Munde einer launigen Persönlichkeit kann ein heiteres Abschweifen, im Munde eines Weisen können z. B. Sentenzen, die für Andere unpassend wären, die Wahrheit der Kunst erhöhen und sind dann als characteristisch an ihrem Platze.

Das Drama ist also eine durch handelnde Personen sich gestaltende (werdende) Handlung. Als Kunstwerk verlangt es Einheit in der Mannigfaltigkeit, Ganzheit, das rechte Maass der Bedeutung und Grösse, Freiheit in der Ordnung, innere Gesetzmässigkeit u. s. w. Was die Ganzheit und den Umfang betrifft, so folgen wir wieder der Poetik des Aristoteles (Cap. 7): „Denn es kann etwas ein Ganzes sein und doch eines bestimmten Umfangs ermangeln. Ein Ganzes ist nämlich etwas, das Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist dasjenige, was an und für sich nicht nothwendig ein Vorhergehendes voraussetzt, nach welchem aber seiner Natur nach ein Andres sein oder werden muss. Ende aber ist umgekehrt dasjenige, was an und für sich die Folge eines Vorhergehenden sein muss, entweder mit Nothwendigkeit oder nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge, auf was aber weiter nichts folgt. Mitte dagegen ist das, was selber Folge eines Vorhergehenden, und wovon Anderes wiederum eine Folge ist. Eine gut angelegte Fabel darf daher weder von jedem beliebigen Punkte anfangen, noch bei jedem beliebigen Punkte endigen, sondern sie muss nach den eben bemerkten Begriffen eingerichtet sein. Und da ferner jedes Schöne, sei es nun eine gemalte Figur oder irgend ein anderer Gegenstand, das aus mehreren Theilen besteht, in diesen letzteren nicht nur eine gehörige Anordnung darbieten

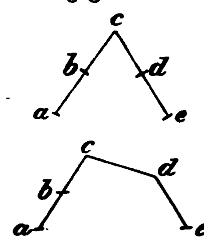
muss, sondern auch nicht jede beliebige Grösse haben darf (denn in der rechten Grösse und Anordnung liegt die Schönheit); so kann aus diesem Grunde weder ein überaus kleines Gemälde schön sein, weil die Anschauung desselben nicht zur Deutlichkeit gelangen kann, da sie in einem Zeitraum, der sich dem Unmerklichen annähert, vollzogen wird, noch auch ein überaus grosses, weil hier die Anschauung nicht zugleich das Ganze umfassen kann, sondern dem Beschauenden die Einheit und Ganzheit bei der Beschauung verloren geht, wie z. B. wenn ein Gemälde 250 Meilen gross wäre. Wie daher bei leiblichen Gestalten und bei Gemälden zwar eine gewisse Grösse Statt haben, dieselbe aber leicht zu überschauen sein muss: so gilt es auch von der Fabel der Tragödie, dass sie zwar einen gewissen Umfang haben, dieser aber leicht zu behalten sein müsse. Allein die Bestimmung der Gränzen des Umfanges in Rücksicht auf die Aufführung und sinnliche Darstellung ist nicht Sache der Kunsttheorie ... Was aber die in der Natur der Sache selbst liegende Gränzbestimmung betrifft, so ist jedesmal die Handlung, je umfassender sie ist, sofern sie dabei überschaulich bleibt, desto schöner in Hinsicht auf den Umfang. Um es ohne Umschweif zu sagen: derjenige Umfang von wahrscheinlich oder nothwendig auf einander folgenden Begebenheiten, in welchem ein Schicksalswechsel aus Unglück im Glück oder aus Glück im Unglück vorgehen kann, das ist die ausreichende Bestimmung für den Umfang der Tragödie."

Das Drama muss eine Einheit in der Vielheit oder besser Mannigfaltigkeit sein. Eine einzige Begebenheit ist nur eine Scene, kein kunstvolles Drama. Die Einheit der einen, werdenden Handlung muss also aus Theilen bestehen, die organisch zusammenwachsend die Einheit bilden; in ihnen muss Uebereinstimmung, Zusammengehörigkeit, Gleichgewicht u. s. w., aber auch der richtige Wechsel herrschen, damit die Mannigfaltigkeit uns erfreue und nicht übermässige Einheit eintönig werde. Für den Wechsel können wir auf des Aristoteles soeben angeführte Worte verweisen. Der grösste derartige, das Ganze beherrschende Wechsel im Drama wird ein Uebergang vom Glück zum Unglück oder vom Unglück zum Glück sein. Sodann wird Wechsel durch die Verschiedenartigkeit der Theile eintreten, also verschiedene Personen, z. B.: Mann und Weib, Jung und Alt, Kühne und Feige, Starke und Schwache, Gute und Böse. Damit sind Sprache, Absichten, Bestrebungen, ist Leiden und Handeln aller Persönlichkeiten auch verschieden und ergiebt Mannigfaltigkeit. Lauter Gute, lauter Böse, Starke u. s. w., lauter Männer, Weiber, Greise, Jünglinge in einem Drama werden es, trotz der inneren Verschiedenheit, die noch walten kann, in die Gefahr bringen, eintönig zu erscheinen. Dasselbe mit den Absichten. Eine einzige Absicht, ein einziger Wille, Zweck ist eintönig. Mindestens der Wechsel von Streben und Gegenstreben wird erfordert, mindestens zwei Kräfte müssen gegen einander wirken. Je reicher der Wechsel, die Mannig-

faltigkeit ist, ohne der Einheit zu schaden, desto besser. Die ganz einfachen Fabeln sind daher weniger entsprechend als die „verwickelten“. Sobald aber die Einheit gestört, das Ganze weniger übersichtlich, weil zu verwickelt und verworren wird, sobald das Bestreben sich kundgiebt, in Einzelheiten zu verfallen, sobald ist Uebermaass eingetreten. Die Geschlossenheit des Drama's und die Harmonie der Theile hat sich ebenso nach allen unseren Anforderungen zu gestalten. Die Fabel darf, „da sie Darstellung einer Handlung ist, nur eine und diese ganz vorstellen, und die Thatsachen, welche Theile derselben sind, müssen auf eine solche Art verbunden sein, dass wenn ein Theil versetzt oder weggelassen wird, das Ganze auseinander gerissen und zerrüttet wird. Denn was da sein oder auch nicht da sein kann, ohne etwas in der Handlung bemerkbar zu machen, ist gar kein Theil des Ganzen“. Zu solchen überflüssigen Einschiebseln gehören die sogenannten Episoden. Deswegen sind nach Aristoteles die episodenreichen Fabeln und Handlungen die schlechtesten.

Was die Ordnung des ganzen Stoffes betrifft, so gelten einfach die oft angeführten Gesetze. Ist er gross, so bedarf er zur Uebersichtlichkeit der schönen Gliederung. Er setzt sich aus mehreren Handlungen — Auftritten, Scenen — zusammen. Ein vielumfassender Stoff zerlegt sich in grosse Hauptgruppen, Acte, die sich wiederum in sich gliedern. Jede der Hauptgruppen ist wieder mit einer gewissen Selbständigkeit zu behandeln, ähnlich wie jede Gruppe innerhalb eines grossen Gemäldes sich aufzubauen hat. Ueber die Ungleichmässigkeit der Theilung, das Gegengewicht, die Proportion ward an seinem Orte gesprochen. Wir lieben auch hier die gleiche Theilung weniger, als die ungleiche. Lebendiger baut sich die Dreitheilung auf als die starrere Zweitheilung, welche gleichsam nur Anfang und Ende, keine Mitte hat. Für ein grösseres Drama ist aus den oft angeführten Gründen die Fünftheilung die beliebteste; sie giebt uns in den fünf Acten eine reiche, bewegte und doch gute zu übersehende Gliederung (die Oper liebt die Dreitheilung; manche Völker gehen in ihren Dramen zur siebenten und höheren Theilung). Wir finden, schon aus der Anforderung, im Drama eine Handlung zu sehen, die sich aus anderen Handlungen zusammensetzt, das Princip der Gipfelung deutlich verlangt. Ein Höhepunkt muss unter solchen Umständen eintreten, zu dem der voraussetzungslose Anfang hinaufführt, und der selbst zum Ende hinabsinkt. Das Epos gleicht dem Friesbilde, das sich dahinzieht und dem wir folgen. Das Drama steht einem Gruppenbilde ähnlich vor uns. Dieser Höhepunkt kann genau in der Mitte liegen, wird aber meistens die genaue Regelmässigkeit vermeiden; in dem fünfactigen Stück z. B. fällt der Höhepunkt in den dritten Act. In ihm aber kann er zu Anfang, in der Mitte, oder wie gerne geschieht, zu Ende des dritten Actes liegen. Hierüber, sowie für das Drama überhaupt, verweise ich auf die ausführliche Ab-

handlung Gustav Freytag's: „die Technik des Drama's", eine vortreffliche Schrift, von welcher man für die dramatische Dichtung in Kürze die grössten Erfolge hoffen müsste, wenn dabei nicht ein Wort Carriere's seine volle Geltung fände: „Aber man findet erst, was man sucht, das heisst, was man schon selber gedacht hat, man lernt von andern nur, was man schon weiss, wofür man schon innerlich bereitet ist." Es möge erlaubt sein, hier die Verbildlichung des Aufbaues herzusetzen, welche Freitag giebt:

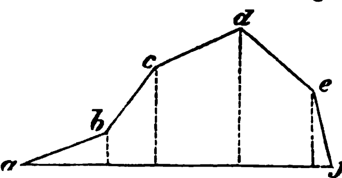


„*a* Einleitung, *b* Steigerung, *c* Höhenpunkt, *d* Fall oder Umkehr, *e* Katastrophe."

Freytag stellt Schiller's Wallenstein ohne die Piccolomini folgendermaassen dar:

„*c* giebt den Höhenpunkt: die erste Action des Verraths, z. B. die Verhandlungen mit Wrangel, *c d* Versuche, das Heer zu verführen, *d* Umkehr: das Gewissen der Soldaten empört sich; *e* Katastrophe: Tod Wallenstein's."

Die gewöhnliche Weise, das fünfactige Drama aufzubauen, liesse sich wohl noch besser mit folgender Figur versinnlichen:



Im ersten Acte leitet uns der Dichter allmälig in die Handlung ein. Dies kann in der präcisesten Weise geschehen, eine gewisse Ruhe und Ausführlichkeit ist jedoch darin wünschenswerth. Im zweiten Acte *b c* kräftiges Aufwärtsstreben der Handlung. Die Richtung, welche sie nehmen will, wird ausgedrückt und kommt zur vollsten Geltung. Kraft, Kühnheit muss schon in ihr wirken. Im dritten Act *c d* steigt sie auf ihren Höhepunkt oder hat sie ihren Höhepunkt erreicht, wonach die Linie *c d* gerade oder von *c* aus auch schon abfallend zu denken wäre. Der Höhepunkt bei *d* wird jedoch durchschnittlich von der bedeutendsten Wirkung sein, indem anderntheils, wenn der Höhepunkt schon bei *c* liegt, das Abwärtssinken der Handlung leicht zu lang erscheint, namentlich da die Einleitung vermöge ihrer langsamen ansteigenden Handlung nicht so in's Gewicht fällt. Im vierten Acte *d e* sinkt die Handlung, oft in dem kräftigsten Bemühen, dieses Abwärtssinken abzuwenden, z. B. in der Tragödie, wo der Held sich abringt, dem über ihn hereinbrechenden Unglück Stand zu halten. Der fünfte Act *e f* giebt den starken, kräftig abfallenden Schluss und Abschluss.

Die Grösse des Ganzen richtet sich nach seiner Uebersichtlichkeit, folglich nach der Kraft der Zuschauer und Zuhörer, wie lange diese die Anspannung des Geistes und der Phantasie, welche das Drama von ihnen verlangt, ohne Ermüdung aushalten können. Es kann das Drama als

eine einheitliche Handlung nicht an einem beliebigen Punkte abgebrochen werden, sondern ist in einem Zusammenhange vorzuführen. Dass der Zuhörer auch am Ende noch keine Ermüdung verspüren darf, indem sonst dem letzten Theile des in der Zeit sich abspinnenden Werkes grosser Schaden zugefügt würde, ist leicht einzusehen. Dass aber innerhalb der ihm zugemessenen Zeit der Dichter die Handlung derartig muss ausführen können, dass nirgends für uns darin Lücken vorhanden sind und sie uns vollständig in ihrem inneren Zusammenhange klar geworden ist, versteht sich ebenso. Danach hat er also wiederum seinen Stoff zu wählen und zu behandeln. Er kann keine Handlung zum Vorwurfe für sein Drama brauchen, welche acht Stunden ununterbrochener Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen würde, während die Zuschauer nach vier Stunden sich ermüdet fühlen. In diesem Falle wäre er genöthigt, den Stoff aufzugeben oder womöglich das Ganze in zwei grosse Theile zu zerlegen, deren jeder aber Selbständigkeit haben müsste; oder um die Zuschauer nicht bis auf den äussersten Grad anzuspannen, würde er, wenn möglich, eine Dreizahl daraus bilden (Trilogie), so dass längere Pausen zwischen den einzelnen Abtheilungen Ruhepunkte gäben. In unseren Acteinschnitten haben wir im Kleinen dasselbe Princip, was wir etwa bei Trilogien, die über einen ganzen Tag oder über mehrere Tage dauern, im grösseren Maassstabe angewendet finden.

Wesen und Erscheinung müssen einander entsprechen. Die innere Wahrheit des Inhalts, die Schönheit des Ausdrucks gelten hier wie in allen Kunstwerken. Sprache also, Form u. s. w. hat zum Inhalte zu stimmen und demselben nach allen Anforderungen des Schönen Ausdruck zu geben, vom Deutlichen, Richtigen an bis zu den Forderungen höchster Art.

Was die kunstgemässe Bildung der Sprache im Drama betrifft, so ist über einige ihrer Formen schon gehandelt worden. In Zeiten, wo die Formen verknöchert sind, sehen wir den Künstler ihre Schranken durchbrechen; Ungebundenheit wird gegen die Starrheit gesetzt, bis allmälig eine neue schöne Form wieder gewonnen wird. So sahen wir in der Zeit, wo die dramatische Sprache dem starren Zwange verfallen war und sich im steifen Alexandriner dahinquälte, von den kühnen Neuerern, welche eine neue Zeit heraufführen sollten, den Vers gänzlich bei Seite geworfen. Die Ordnung des Dramas, sein Aufbau, seine Gliederung in Acte und Scenen galt für hinreichend, um das Kunstwerk erkennen zu lassen. Innerhalb dieser grösseren Ordnung keine andere mehr! Frei, natürlich sollte die Rede sich ergehen. Diese Charaktere, welche den Formalismus, die Versteifung und Verzopfung des Lebens bekämpften, sollten nicht in einer gemachten Sprache sprechen, wofür man die Verse anzusehen gewohnt war, welche von Versmachern so lange Zeit geschmiedet, nicht von Dichtern gedichtet waren. Lessing's Sara Sampson, Minna

von Barnhelm, Emilia Galotti, Göthe's Götz von Berlichingen, Clavigo, Egmont, Schiller's mächtige Erstlingsdramen u. a. sind in Prosa geschrieben. Aber so wie in diesen Männern, namentlich in Göthe und Schiller das echte Kunstbewusstsein über jene andern, ob noch so grossartigen ausserästhetischen Absichten siegt, sobald greifen sie zum Vers. Sie wählten alle den fünffüssigen Jambus, dessen Vortrefflichkeit für die bewegte Rede wir bei den Versmaassen hervorgehoben haben. Ueber den Trimeter der Alten wurde ebendaselbst gesprochen. Die Spanier gebrauchen den Trochäus. Er fliesst mehr abwärts, hat nicht den Andrang des Jambus, welcher diesen zum Dialog, zur bewegten Sprache so vortrefflich macht. Bei uns ist auch der sogenannte Knittelvers gebraucht worden, ein Vers von vier Hebungen und unbestimmten unbetonten Silben mit Reim, z. B. von Göthe im Faust, von Schiller in Wallensteins Lager. Die Knittelverse haben für uns meist eine mittelalterliche Färbung; über den Reim für die Gesprächsrede ward schon gesprochen. Im Allgemeinen steht der fünffüssige Jambus als Gesprächsvers bei uns fest und mit Recht. Dass ein schön durchgebildetes, auf der Höhe stehendes Drama auch eine Kunstsprache der Verse nicht bloss ertragen muss, sondern sie verlangt, braucht hier nicht näher auseinander gesetzt zu werden. Schon die Sprache muss aus einer gewöhnlichen Nachahmung des Lebens und dessen alltäglichen Weisen in die Sphäre der Kunst versetzen. Natürlich wird naturalistische Nachahmung darum auch nicht den Vers vertragen, sondern Prosa verlangen. So in den dramatischen Genrebildern, dann besonders im niedrig-komischen Drama. Da wo der Dichter höhere und niedere Sphären miteinander wechseln lässt oder Personen aus ihnen durcheinander gebraucht, lässt er wohl einen Wechsel zwischen Prosa und Vers eintreten. So z. B. Shakespeare, der seinen edlen Personen Verse, seinen Clowns und Leuten aus niederm Volk Prosa giebt. Es gilt hier dasselbe, was von dem Uebergange der Sprache in Gesang früher bemerkt worden. Dort wo die Verssprache scharf, lebendig, in ihrer Kürze, in ihrer ganzen Behandlung an das Leben erinnernd ist, wird sie in Prosa übergehen können, ohne dass wir eine Disharmonie bemerken. Shakespeare's Figuren sind alle wie aus dem Leben gegriffen und ihre Sprache ist ihnen angemessen. Sein Heinrich V., sein Hamlet mögen nicht blos Prosa anhören, sondern auch selber in prosaische Rede fallen. Wenn aber Schiller's Jungfrau von Orleans oder Göthe's Iphigenie plötzlich dasselbe thäten, wäre es ein ganz ander Ding. Der getragene Character mit getragener Sprache in Versen wechselt und steigert sich nöthigenfalls in Gesang. Was in dem antiken Drama kein Bruch war, weil allgemeinere Charactere, hohe, ausgebildete Diction in ihr herrschten, weil alle Bewegungen schon wegen des Kothurns u. s. w. getragener waren: der Uebergang von der Rede in Gesang, das würde in einem Drama mit individuellen Characteren, möglichst der gewöhnlichen

Sprache angepassten Versen, möglichst natürlicher Action u. s. w. eine unausstehliche Disharmonie erzeugen. Und während in diesem Prosa gebraucht sein darf, ist sie in jenem undenkbar. Die griechischen Tragiker handelten richtig und die grossen englischen Tragiker ebenfalls. Sie hatten Stilgefühl. Stil aber besteht nicht in absoluter Einförmigkeit. Jeder derartige Uebergang in der Kunst muss richtig vermittelt sein.

In der verschiedensten Weise kann nun der Dichter zu Werke gehen, der uns jene Wechselwirkung in richtiger Weise zeigt. In grossen Zügen bestimmt, kann er entweder den Menschen im Allgemeinen oder einen besondern Menschen zum Vorwurfe für sein Drama nehmen. Da wo er einen typischen, allgemeinen Character, den Menschencharacter behandelt, wird er auch das auf ihn Wirkende nicht in einer Besonderheit sondern ebenfalls in seiner Allgemeinheit zu zeigen haben. Wir werden ein allgemeineres Menschenloos sehen. Der allgemeine Character wird auch ein allgemeines Schicksal verlangen, der besondere ein mehr besonderes Schicksal. Andernfalls würde leicht eine Disharmonie entstehen.

Was nun aber diese Allgemeinheit und die Besonderheit, das Individuelle der Auffassung betrifft, so ist kaum nöthig, wieder darauf hinzuweisen, wie jene in der Kunst niemals schematisch sein darf, sondern stets von innerer Lebenskraft, von Eigenlebigkeit erfüllt sein muss, wie aber das Besondere durch die Kunst in die Allgemeingültigkeit zu heben ist. Das Verhältniss des Rein-Besondern, also z. B. des Zufälligen zur Kunst ist früher Gegenstand der Erörterung gewesen.

Aus dem Gesagten folgt, welche bedeutende Einwirkung der Stoff auf die Behandlung haben wird. Wählt der Dichter ihn aus der Mythe oder Sage, denen allgemeine Ideen, dichterisch verkörpert, zum Grunde liegen, so wird auch eine allgemeinere Behandlung, also typische Charactere geboten sein. Andernfalls müsste er den ganzen Character der Sage verändern, ihr ein anderes Leben einflössen, um keinen Bruch zwischen Inhalt und Erscheinung eintreten zu lassen. Ganz in derselben Weise wird der Dichter sich in der Allgemeinheit halten müssen, wo er uns eine typische Verkörperung eines Standes, einer Menschenklasse u. s. w. vorführt, etwa den Schneider oder Schmied, den Geizigen oder lüsternen Frömmler, den echten Aristokraten oder den Mann des Volks, den Franzosen oder den Engländer u. s. w. Ein allgemein menschlich gefasster Oedipus und eine Personificirung etwa eines Geizigen verlangen beide, aus innerer Nothwendigkeit typische Behandlung. Man mag diese Art und Weise schätzen, wie man will; an sich ist sie richtig.

Wenn der Dichter nun aber eine scharf sich aus dem Allgemeinen loslösende Persönlichkeit wählt, etwa eine historisch genau bestimmte, welche keine Allgemeinheit, sondern vor Allem sich selbt repräsentirt und nur durch ihre innere Wahrheit mit dem Allgemeinen zusammenhängt, dann hat er in ihr auch nicht etwa ein allgemeines Menschenloos

zu schildern, sondern das ihr eigenthümliche Schicksal. Und er kann und darf dies nicht in allgemeinen Zügen, sondern wird das Ganze individueller zu behandeln haben. Man sehe nur, wie die eigenartige Figur der Antigone einen Sophokles zu einer an die moderne Weise streifenden Behandlung drängt, wie die allgemeinen Personificirungen einer edlen Jünglingsnatur und einer Jungfrau gleich zu einer seltsam abstechenden Behandlung dieser Parthien im Wallenstein führen. Dass der Dichter es zu vermeiden hat, das Allgemeine und das Besondere neben einander zu stellen, dass dadurch keine Verschmelzung erzielt wird, sondern eine Disharmonie kaum zu umgehen ist, soll hier nicht näher auseinandergesetzt werden. Max und Thekla unter Personen wie Wallenstein, Terzkys, Octavio Piccolomini, Illo, Isolani, Buttler, Questenberg u. A. können dafür zum Beispiele dienen.

Weiter ist leicht zu sehen, dass der Dichter nicht so viele typische Figuren neben einander stellen darf, als er uns individuelle vorführen kann. Jene werden uns leichter leblos, flach erscheinen. Je mehr Figuren, desto grössere Eigenartigkeit wird verlangt. Ein Drama mit zwanzig, dreissig oder vierzig typischen Characteren wird auf uns einen unüberwindlich öden, maskenhaften Eindruck machen. Ein Drama mit drei oder vier Personen, einen gewaltigen, allgemein-menschlichen Stoff behandelnd, wird keine Specialität der wenigen, darin handelnden Personen dulden. Sie werden Träger des Allgemeinen sein, für ganze Arten stehen müssen. Gewicht der Einzelnen wird zu ersetzen haben, was an Vielheit fehlt. Andern Falls würden wir nur den Eindruck einer Scene, nicht einer vollen Handlung bekommen können.

Je besonderer der Inhalt des Dramas, desto mehr Ereignisse, Träger der Handlung u. s. w. sind also nöthig; die Besonderheit in's rechte Licht zu setzen. Wer den Wallenstein dramatisch behandeln will, bedarf, um einen richtigen ästhetischen Zusammenhang zu geben, einer Menge Ereignisse und Personen. Andernfalls würde der Dichter nur eine Scene aus dem Leben Wallenstein's oder doch nicht die geschichtliche Persönlichkeit geben können. Um zwei feindliche Brüder zu zeigen, braucht der Dichter nicht viele Figuren oder Ereignisse in Bewegung zu setzen. Die beiden Brüder und ein Object ihres Zwistes genügen nöthenfalls für diesen allgemeinen Inhalt. Je mehr Figuren und Handlungen nun aber der Dichter gebraucht, destomehr ist er wieder gezwungen, sich mit seinem Stoffe auszubreiten. Zwanzig oder dreissig handelnde, thätig eingreifende Personen lassen sich nicht auf einen Punkt zusammendrängen; sie würden sich nur im Wege stehen. Der Dichter muss sie so über mehrere Ereignisse vertheilen, dass sie zwar alle zusammen handeln und ihre Handlungen sich in einem Höhepunkt gipfeln, dass sie aber nirgends durch ihre Vielheit verwirrend erscheinen. Wo nur wenige Personen verwandt werden, wird im Gegentheil sich die Handlung zusammenzuziehen haben. Statt der Vielheit in der Handlung

wird hier durch die geringe Zahl auch eine Beschränkung der Handlung geboten. Möglichenfalls wird hier nur der Höhepunkt derselben gegeben.

Man vergleiche das Drama eines Aeschylus mit dem eines Shakespeare. Sie sind beide in ihrer Weise gleich richtig, jenes in seiner Allgemeinheit, dieses in der individuellen Auffassung und Behandlung. Als einen Versuch, diese Extreme zu verbinden, ohne von dem einen oder andern viel zu opfern, kann man, unter anderen, Schiller's Jungfrau von Orleans ansehen. Der Dichter giebt darin eine viel umfassende Handlung, viele Personen und bleibt doch mehr in der Allgemeinheit, als dass er scharfe, individuelle Charactere zeichnete, wie sie etwa sein Wallenstein zeigt. Nach dem Gesagten mag man auch Schiller's Vorschlag betreffs des Chors in der Braut von Messina beurtheilen, für welchen er anstatt zweier Chorführer und des Gesangs sieben Sprecher vorschlägt. Der Gesang hat an sich schon etwas Allgemeines; jeder Halbchor steht nur für eine Person. Wenn die Chöre nun aber in vier und drei Sprecher aufgetheilt werden, so werden diese Sieben auf der Bühne trotz der wundervollen Dinge welche sie sagen, einen unlebendigen Eindruck machen. Sieben Personen ohne scharfe Persönlichkeit! Von denen der Eine ganz gut sagen könnte, was der Andere sagt! Wir werden ihnen als Persönlichkeiten kein Interesse abgewinnen können. Wozu dann aber so viele Sprecher gebrauchen, dafür sieht der Zuschauer keinen Grund und in Folge dessen wird es schwierig sein, unter solchen Umständen einen harmonischen Eindruck zu machen.

Jede Dichtung ist auf die lebendige Rede, Gesang u. s. w. angelegt. Das Drama, welches in der angegebenen Weise aus Reden besteht, durch welche die Handlungen der Personen offenbar werden und sich weiter ergeben, soll also gesprochen werden, und zwar jeder Persönlichkeit gemäss. Die Aufführung d. h. die Darstellung der Handlung durch sprechende Personen ist damit gegeben; dass die redenden Personen auch die entsprechenden Handlungen, nach Geberden, Bewegungen etc. machen, also den mimischen Ausdruck zu Hülfe nehmen, da sie sonst nur wie redende Puppen erscheinen würden, ist dadurch mitbedingt. So haben wir hier den vollsten Gegensatz zum Epos, bei welchem ein Erzähler Alles berichtet, das Milde wie das Schreckliche, das Unbedeutende wie das Bedeutende. Während beim Vortrage des Epos immer die Einheit des Erzählers zu berücksichtigen ist und dieser innerhalb der nöthigen Modulation doch Alles in seinem Ton vorzutragen hat und fehlerhaft wird, wenn er nach Art des Dramas etwa jede wechselnde Person mit verstellter wechselnder Stimme sprechen wollte — dazu benachrichtigt uns der Erzähler durch die Worte: da sprach der, dann der u. s. f., damit wir nicht in Irrthum fallen können —, so hat im Drama jede Person ihren besondern Träger. Geschieht dies der Art, dass jede Rolle von einem besondern Schauspieler gegeben wird, so ist von Natur

Aussehen und Sprache verschieden; sollte ein Schauspieler mehrere Rollen übernehmen müssen und können, weil deren Personen nicht zu gleicher Zeit auftreten, so muss er doch durch Maske, Kleidung und Sprechweise jedesmal die verschiedenen Rollen auseinanderhalten. (Dies hat wohl bei den Masken des antiken Dramas mitgewirkt.)

Dadurch, dass das Drama zur vollen künstlerischen Darstellung die Aufführung verlangt, sind verschiedene weitere Forderungen bedingt. Um ganz zu entsprechen, muss das Drama aufführbar sein. Es sind demgemäss die Stoffe zu wählen und einzurichten. Um Dichtung zu bleiben und nicht zur Pantomime herabzusinken, müssen durchgängig die Handlungen durch die Rede auszudrücken sein und darf das stumme Spiel, das stumme Handeln nicht die Hauptsache bilden. Es stellt sich dabei der grosse Unterschied vom Epos heraus, welches jede mögliche und unmögliche Thätigkeit uns in wenigen Worten vergegenwärtigen kann und als nur mit dem Worte wirkend Zeit und Ort gar nicht zu berücksichtigen braucht; es erzählt uns z. B. in wenigen Versen, dass der Held tagelang im Meer herumschwimmt, wie er weite Reisen macht, ein Stück Land bearbeitet, Hunderte von Gegnern erschlägt u. s. w. Die werdende dramatische Handlung aber ist, soweit sie zur Aufführung kommt, ganz bestimmt an Ort und Zeit gebunden; was wir sehen, muss in seiner Art möglich sein oder gemacht werden; was für das Epos höchst einfach ist, wird bei der sichtbaren Aufführung, wo nicht bloss die Phantasie arbeitet, sondern die Sinne wirksam werden, leicht zum Unsinn. Die Zauberstücke, die aber deswegen immer durch das Komische ihren Widerspruch heiter auflösen müssen und mancherlei niedere dramatische Arten, welche auf diese epische Schaulust im Drama speculiren, suchen zwar auch solche nur dem Epos zustehende Begebenheiten zu verwerthen; in die Aufführung des höheren Dramas gehören sie nicht hinein oder dürfen doch nur nebensächlich erscheinen. Alle äussern Verhältnisse, die nicht im Menschen ihren Ausdruck finden, geben gleichsam nur einen Rahmen für das Menschengemälde oder sie sind durch Erzählungen in die Handlung einzuschieben. In Shakespeare's Sturm befinden wir uns auf dem Schiffe; in den Gesprächen und dem Treiben der Menschen kommt er uns zum vollen Bewusstsein. Der Untergang des Schiffes, das Schwimmen der Schiffbrüchigen hören wir nur erzählen; nur in einem Zauberstück oder einer Posse dürfen wir etwa einen Schwimmer in den Wogen dargestellt sehen. Doch können wir hier nicht näher auf den Unterschied der wahren Kunst und solcher Künsteleien eingehn, zumal auch hier eine genaue Gränze anzugeben unmöglich ist.

Dass der Dramatiker nicht dieselbe Leichtigkeit hat, uns so aussergewöhnliche Personen in Bezug auf körperliche Kraft, Schönheit, auf Aeusseres überhaupt, vorzuführen, wie dies der Epiker vermag, folgt ebenso. Wenn uns der Erzähler einen übermenschlichen Helden schildert,

der zwanzig ihn angreifende Männer erschlägt, so ist das in der Phantasie ein ganz ander Ding, als wenn wir die zwanzig Männer den Kampf wirklich gegen einen aufführen sehen, der in seiner leibhaftigen Grösse, Breite der Schultern u. s. w. vor uns steht und uns seine Fechtergeschicklichkeit zeigen soll. Es ist grosse Gefahr, dass uns solche Heldenthat sehr spasshaft und wunderlich vorkomme. Alles, was uns aber stören und an der Wahrheit des dramatisch Vorgeführten zweifeln lassen könnte, hat der Dichter so viel möglich zu vermeiden. Aehnlich, wo es sich etwa um eine überwältigende Schönheit handelt. Wir stellen uns das Höchste von Schönheit unter der Helena des Homer vor, was wir nur in unserer Phantasie zu ahnen vermögen. Wenn wir aber eine Helena auf der Bühne erscheinen sehen, dann werden wir sogleich Kritik üben. Möglicherweise hat sie eine aussergewöhnliche Schönheit als Vertreterin gefunden, aber der Dichter wird sich niemals gänzlich darauf verlassen können und begeht einen dramatischen Verstoss, wo er auf eine derartige Aussergewöhnlichkeit rechnet. Frei darf er nur die Kräfte verwenden, bei denen wir ihn nicht so controliren können. Er wird also darauf hingewiesen, sich mehr auf die innerlichen, somit hauptsächlich auf die geistigen Eigenschaften, ihren Ausfluss und ihren Ausdruck in der Erscheinung zu richten. Man sieht, wie wir auch hier wieder auf den Character der Personen hingeführt werden, welche in dem Ausdruck ihrer Empfindung, dann aber besonders im Ausdruck des Willens, der auf ein Object sich richtet, darzustellen sind.

Aber woher nimmt der Dichter den Inhalt für das Drama? Das Leben, das unübersehbare Menschenleben giebt ihm denselben. Von den niederen Erscheinungen an, mit denen nur das Komische versöhnen kann, bis hinauf zu den höchsten, zu übermenschlichen Bestrebungen, in welchen der Mensch die Gottheit, die ganze Welt zu erfassen, zu ergründen sucht, worin sein Geist mit den ewigen, unerklärbaren Mächten ringt. Hier taumelt der betrunkene Kesselflicker auf die Bühne. Dort ist Prometheus! Der Titane am Kaukasus, von Kraft und Gewalt angeschmiedet, im Kampfe mit dem Herrscher der Götter und der Welt, umwogt von den Okeaniden! Hier ist eine Kaffeegesellschaft der Inbegriff aller Glückseligkeit, dort ist das Leben ein Traum! Hier schreiten nüchterne Intriganten über die Bühne, denen das Nicken eines Königs das Höchste ist, dort ringt Faust, der erkennen will, was die Welt in ihrem Innersten zusammenhält, der getreue Knecht des Ewigen, an den der Versucher herantritt, dass er das Weh der Erden zu allen Geistesqualen erdulden muss. Hier spottet in grandioser Satire ein Aristophanes, dort redet der weihevolle Sophokles. Hier ist die Welt in einem Kaufmannsstübchen beschlossen, wo zwei neue Kunden in der Woche ein Ereigniss sind, dort wird gewürfelt um Länder und Reiche — die hochfliegendsten Pläne werden in's Werk gesetzt; Deutschland wird umfasst mit begehrenden Blicken, über Europa fliegen sie

hin, bis der Stoss einer Partisane Alles endet. Frau Fisch- und Flossmeisterin und Iphigenia — Kotzebue und Göthe, Iffland und Schiller, Corneille, Racine, Calderon, Alfieri und Scribe, Dumas Sohn und wie nun die Vertreter solcher Richtung heissen und die Possendichter — sagen diese Namen nicht, dass es unmöglich ist, die Gebiete des Drama's aufzuzählen? Oder der einzige Shakespeare! „Der Natur den Spiegel vorhalten, der Tugend ihre wahren Züge, dem Laster sein rechtes Abbild, dem Jahrhundert und der Zeit ihres Wesens Gestalt und Ausdruck zeigen." O stolzes, übermenschlich scheinendes Ziel, das er als die Aufgabe des Drama's hingestellt und welches er errungen hat!

Nach allgemeinen Uebersichten kann man das Drama verschiedentlich in Bezug auf den Inhalt ordnen. Aristoteles wählt (in seinem 2. Cap. der Poetik) die Charactere der handelnden Personen: entweder sind im Drama bessere handelnd als zu unsern Zeiten, oder eben solche, oder schlechtere, oder kann man sagen: ungewöhnliche, gewöhnliche und niedere Personen. Um die niederen Persönlichkeiten erträglich zu machen, wird man stets des Komischen bedürfen; auch die gewöhnlichen Charactere wird man gern durch Komik erfreulicher machen. „Gerade in dieser Verschiedenheit liegt auch der Unterschied zwischen der Tragödie und Komödie, indem die letzte niedrigere, die erstere aber vorzüglichere Personen darzustellen bezweckt als sie jetzt gewöhnlich sind." Für die Mitte kann man das gewöhnliche Schauspiel hinzufügen und würde dann das Schauspiel hohen Stils, welches wir hier mit Aristoteles kurzweg Tragödie nennen, das gewöhnliche Schauspiel und die Komödie bekommen.

Eine andere Theilung wird sich ergeben, wenn man die sogenannte Fabel darauf ansieht, ob sie den Forderungen der Kunst genügt oder nicht. Wir würden hier auf die Unterschiede einer dramatisirten Geschichte und des Kunstdrama's kommen. Jene kann etwa in einer sehr lebendigen Darstellung oder Nachahmung, der Wirklichkeit treu, bestehen, ohne doch zum Kunstwerk zu werden. Die verschiedensten Dramen gehören hieher. Der Inhalt der Fabel, ob verwickelt, ob einfach kommt ferner sehr in Betracht; dann, welcher Art die Verwicklungen sind. Ebenso die Bedeutung der Charactere. Im guten Drama sollen spannende Handlung und Charactere in eins verschmelzen; wo sie auseinandergehen, wird Eins oder das Andere vorwiegen. Meistens wird in der Verwickelung, Ungewöhnlichkeit, Spannung die Hauptsache gesucht werden, wo die Handlung das Uebergewicht bekommt; wir bekommen dann das Verwicklungs-, Intriguenstück u. drgl. Andererseits das Characterdrama. Dem romanischen Geiste sagt jenes, dem germanischen dieses im Ganzen mehr zu. Es lässt sich ferner unterscheiden, je nachdem ein ernster Grundton durch das Drama geht oder ein heiterer, oder ein komischer, possenhafter u. s. w. Die Charactere werden damit in innigster Verbindung stehen und wird sich diese Unter-

scheidung mit derjenigen nach den Characteren durchschnittlich vereinigen.

Am bestimmendsten ist in einem Drama für unsere Anschauung der Schluss. Wie endet das Stück? Welche Gefühle nehmen wir mit? In welche Zukunft sehen wir hinein? Das geschlossenste Drama, welches deswegen in dieser Beziehung auch die höchste Form ist, ist das mit dem unglücklichen Ausgang: Tod! Alles ist beschlossen. Die Uhr steht still, um R. Zimmermann's Worte zu gebrauchen; alle Gewichte sind abgelaufen. Der Gegensatz ist das Drama mit glücklichem Ausgang. Nennen wir jenes im Allgemeinen Trauerspiel, dieses Lustspiel. Nun giebt es aber Stücke, welche zwar gut enden im gewöhnlichen Sinne des Worts, aber doch im Ganzen zu ernst waren, zu nahe am Abgrund des Unglücks sich bewegten, als dass wir von dem Lustgefühl der gewöhnlichen Heiterkeit uns erfüllt fühlen könnten. Wir theilen also das Schauspiel ernster Art, aber glücklichen Ausgangs ab. Sollte das Lustige zu Ende traurig ausgeschlagen sein, so würden wir ein tragi-komisches Stück erhalten. Ferner ist, wie bei allem Komischen zu bemerken, dass dasjenige, was für uns komisch, also lustig erscheint, für Andere sehr traurig sein kann. Dass der Betrüger entlarvt wird, mag uns unter Umständen äusserst komisch dünken, wenngleich es ihm selbst ohne allen Spass ist. Das komische Auflösen giebt gleichfalls ganz geschlossenen Ausgang. Weitere Eintheilungen, wie z. B. Polonius sie so gut kennt: Historie-Pastoral, Pastoral-Komödie, Tragiko-Historie u. s. w. können wir uns hier ersparen.

Verschiedenheiten des Drama's ergeben sich ferner, je nachdem es ausschliesslich gesprochen oder gesungen oder von Musik begleitet wird oder nicht, oder Sprechen und Singen wechselt. Das griechische Drama ging aus von Gesang, Musik, und Tanz, doch überwog bald der gesprochene Dialog und gestaltete sich daraus das eigentliche Drama. Unsere Oper wurde gebildet, indem man das ganze Drama wieder in Gesang auflöste — und zwar zuerst in Italien in Nachahmung der antiken Dramen. Damit wird die Oper zum Lyrischen hinübergeführt und bildet ein dramatisch-lyrisches Mischstück, mit allen Fehlern, welche den Mischarten anhaften. Bekommt die Instrumental-Musik darauf besonderen Einfluss, so wird die Vermischung noch grösser. Es kann daher in einer Oper das Dramatische nur eine untergeordnete Stelle einnehmen; weder als eigentliches Drama noch als eigentliche Lyrik wird sie hoch stehen; in einzelnen dramatischen und lyrischen Scenen wird sie ihre Triumphe feiern. Im gewöhnlichen Singspiel finden wir Rede und Gesang untermischt (siehe oben: Musik); bei den Cantaten, Oratorien u. s. w. ist dramatische Fassung, doch wird die Aufführung ganz auf den Gesang allein verlegt. Nur die Stimmen der Darsteller kommen dabei in Betracht; jede handelnde Aufführung fällt fort. So können solche lyrisch-dramatische Gesangstücke

sich freier bewegen und sind andererseits wieder durch ihre Eigenthümlichkeit gebunden. Das Melodrama verbindet Rede mit Musik, indem es zuweilen jene von dieser getragen werden lässt, zuweilen beide abwechselnd einführt und durch die Musik die unterbrochene Handlung weiterführt. (Im Egmont der Schluss).

Ein kurzer Ueberblick über die geschichtliche Entwicklung des Drama's wird in mannigfacher Weise das Verständniss desselben erleichtern. Wir übergehen hier die dramatisirenden Dichtungen des Orients (z. B. das hohe Lied der Juden; auch Hiob ist dahin zu rechnen), und die dramatischen Aufzüge und Handlungen verschiedener Culte (z. B. des Adonisfestes), welche für das Drama von keiner Wichtigkeit geworden sind. Die griechische Tragödie und Komödie nahmen ihren Ursprung von den Bacchischen Festen. Aus dem Dithyrambus gestaltete sich die Tragödie; aus den Lustbarkeiten des heiteren Tollens der Winzer u. s. w. die Komödie. An die Weihegesänge zu Ehren der Gottheit wurde eine Handlung geknüpft und dargestellt. Zum Chor und dessen Tanz kam das Wort und die mimische Darstellung des Redenden. Feierlicher, gottesdienstlicher Brauch, Gesang, der das Göttliche verherrlichte, war der Ausgangspunkt. Erst allmälig kam das eigentliche Drama zur Gleichberechtigung. Die Wahl des Stoffes wurde dadurch beeinflusst; der Dichter war auf Mythus und Sage, dem Mythus des Gottes entsprechend hingewiesen. Das Ganze war ein religiöser Act, der unter der Obhut des Staates bei der Aufführung stand, wie andere religiöse Bräuche auch. Die Darstellung von Heroen, Göttern u. drgl. musste darauf führen, ihre Gestalten besonders auszuzeichnen durch Grösse und sonstige äussere Erscheinung; dass so wenige Schauspieler agirten, die sich in die Rollen theilen mussten, machte, ganz abgesehen von dem künstlerischen Schein, der die naturalistische Nachahmung verschmähte, mit welcher Gesang, Musik und Tanz doch nicht stimmte, besondere Ausstattung wünschenswerth. So ward, wie schon oben bemerkt, Kothurn und Maske eingeführt. Zu all' diesem — Gesang, Fabel, heroischen Personen, Götterfeier, Masken u. s. w. — passte keine individuelle Behandlung der Charactere; diese, die Sprache, der ganze Stil hielten sich auf einer über gewöhnliche Menschlichkeit hinausgehenden Höhe, gingen damit aber auch auf das Typische, Allgemeine. Diese typischen Gestalten waren nicht die Kinder der leichten, beweglichen Gegenwart. Was sie sprachen, war nicht das Geschwätz des Marktes; was sie empfanden, huschte nicht durch die Herzen und zuckte nicht über die Angesichter in leichtem Wechsel und Spiele. Mehr als gewöhnliche Menschen, bedurften sie nicht des schnellen Mienenspiels; gross wie die Götterbilder und in den Masken starr wie sie, erschienen die Gestalten der griechischen Bühne. (Die Grösse der offenen Bühne kam ebenfalls in Betracht und veranlasste noch eigene zur Verstärkung der Stimme dienende Schallapparate in den Masken.)

Leidenschaft verkündete vor Allem die Sprache. Ihre Rhythmen begannen dann zu wogen und steigerten sich auch zum Gesang. Solche Figuren mussten in einer gedrängten Handlung gezeigt werden. Allzuviel Action hätte sich nicht gut mit dem Kostüm verbinden lassen; die Gesänge verlängerten die Handlung ungemein, so dass auch ein kurzes Stück schon bedeutende Zeit einnahm. Dadurch war man gezwungen, die Handlung auf ihren Höhepunkt zu concentriren. Dasjenige, was man nicht dramatisch bewältigen konnte, musste man durch Erzählung, (Prolog u. s. w.) zu ersetzen suchen. Solcher Höhepunkt der Handlung, den man wählte, fasst sich natürlich gewöhnlich der Art zusammen, dass er in einer kurzen Zeit und an einem Orte geschieht. Dadurch entstand jene berühmte Einheit von Ort und Zeit, welche die Franzosen später pedantisch festhielten und in der Theorie des Drama's so berüchtigt gemacht haben. Was bei der Art und Weise des griechischen Drama's sich ganz einfach als zweckmässig, aus der Handlung selbst ergab, wird für andere Behandlungen dramatischer Darstellungen zur Pedanterie, zum Zwang und zur Verkehrtheit. Um umfassendere Handlungen darzustellen, wo Zeit und Ort, Personen u. drgl. verändert waren, bildeten die Griechen, wie schon oben bemerkt wurde, die Dreihandlung, die Trilogie aus, mit dem Satyrspiel dazu Vierhandlung, Tetralogie. (Wir, wenn wir umfassendere Stoffe wählen, theilen dieselben, gleichfalls Ort und Zeit wechselnd, in Acte. Auch innerhalb der Acte gestatten wir Scenenwechsel, wenn darin mehrere völlig gesättigte Handlungen geschehn. Wie oft dies geschehen kann, ist nicht Sache der Theorie, sondern hängt von dem Eindruck der Störung auf die Zuschauer ab). Der gewaltige Aeschylos hat das griechische Drama von roheren Anfängen gleich auf eine Höhe gehoben, dass seine Werke noch heut und so auf immer zu dem Erhabensten zählen, was die Dichtung geschaffen. Nach ihm kam der Meister des Schönen, Sophokles. Er führte das Drama in's Menschlich-Schöne. Auch seine Götter werden menschlicher, während sein grossartiger Vorgänger die Menschen in's Uebermenschliche hob. Sophokles hielt das Maass. Aber als nach ihm ein Euripides und Andere über dieses hinausgingen, als sie in voller Berechtigung die typischen Formen zersprengten und der Reflexion der Leidenschaft, menschlicher Beweglichkeit des Gemüths und Raffinirtheit Raum gaben, als sie den Chor aus seiner Wichtigkeit bei Seite schoben, nun aber doch nicht die neuen Formen zu finden vermochten, welche damit geboten waren, da war die antike Tragödie an ihren Abschluss gekommen. Euripides hätte den Chor ganz entfernen, das Stück beweglicher machen, eine Eintheilung, eine Umfassung des Stoffes nach unserer Art vornehmen müssen. Er blieb bei der griechischen Behandlung und gebrauchte nun in unstatthafter Weise Prolog und Erzählung, weil er nicht unsre Entwicklungsacte hatte, um das Stück der dichterischen Idee gemäss zu formen. Auch der Abschluss erforderte in Folge dessen nicht selten

besondere Hülfen (deus ex machina). Nach einer Seite bewegte Euripides sich mit moderner Freiheit, ja Willkürlichkeit, nach der andern blieb er gebunden. Erst der Neuzeit war es vorbehalten, die wahre neue Form zu finden.

Die Komödie entwickelte sich gleichfalls aus den Bacchischen Festlichkeiten und Schwänken. Verkleidung, derbe Spässe und Tänze bildeten die Grundlage. Der Ton war drastisch, sinnlich und locker; das Ganze ursprünglich mehr schwankhaft, der Natur nach zur Satire, zur Verspottung einladend. Das Niedrig-Natürliche und das Verkehrte wurde belacht, das Schlechte durch Witz und Hohn bestraft, verspottet und verdammt. Aristophanes brachte die Komödie auf ihre Höhe. Auch diese Masken-Komödie hatte im Ganzen typische Charactere. Mit dem Fall der Athenischen Macht verlor die Komödie an Bedeutung und Werth und Kühnheit. Sie ging allmälig mehr und mehr in die Formen unseres gewöhnlichen Lustspiels über, in heitere Nachahmung des gewöhnlichen Lebens. Die Römer nahmen es von den Griechen herüber; es passte ganz gut zu ihren alten Volksspielen und Schwänken. Ihre Tragödien führten sie in der Wirklichkeit auf, wenn nach dem Triumphzuge der Henker bereit stand, sein Opfer, das einst vielleicht über Länder geboten und jetzt den Triumph verherrlicht hatte, in Empfang zu nehmen. Die beliebten Gladiatorspiele, Thierkämpfe u. drgl. hinderten ebenfalls die dramatische Kunst. Nur das Lustspiel mit derben Spässen konnte daneben sich halten und bildete tyische Figuren aus, die sich erhielten und in das italienische Lustspiel übergingen. Die Tragödie ward unter diesen Umständen mehr Gelehrtensache und damit Lesedrama. Bei dramatischen Aufführungen überwog in der Schauspielerthätigkeit die Mimik mehr und mehr. Statt weitergeführt zu werden, verkümmerte bei den Römern die Tragödie.

Ueber lange Zeiten müssen wir dann hinwegeilen, ehe wir wieder ein Drama finden. Wieder ist es die Religion, an welche es sich anlehnt. Aehnlich wie im Alterthum bei den Adonisfesten, ähnlich wie aus den bacchischen Feierlichkeiten, gestalten sich in der christlichen Kirche dramatische Darstellungen. Es werden besondere Scenen, etwa aus der Passions- oder Auferstehungsgeschichte an die Feierlichkeit der darauf bezüglichen Tage angeschlossen. Dem Volke ist das Schauen Noth. Es muss Christus blutend zum Kreuze wanken, es muss ihn auferstehen sehen; erst dann fühlt es recht, was die Worte des Predigers zu besagen haben. Die Schaulust griff begierig nach diesen Spielen (Mysterien, nach Wackernagel: Misterien, abzuleiten von ministeria). Die Kirche, die ganze Stadt nimmt Theil. In der Kirche, wo sie nicht ausreicht, in den Strassen, auf dem Markt wird gespielt; hunderte sind dabei thätig; die ganze Stadt, die Landschaft schaut aus Fenstern, von Dächern herab, oder von den Strassen aus zu. Aber dies Stück geht nicht von einem Chorgesang aus, wie die griechische Tragödie. Eine

Erzählung liegt zum Grunde; von Darstellung des Epischen nimmt es seinen Anfang.

Bei diesen Darstellungen drängte die Menge theilnehmend hinzu; nicht ein, zwei, dann drei Schauspieler, sondern zwanzig, dreissig, hundert und hunderte wollten agiren. So ging Alles in die Breite. Das Spiel dauerte einen Tag, mehrere Tage, wurde durch Episoden bereichert. Der Geist der Laune ist in Massen nicht zurückzudrängen. Schwank, Unsinn, Witz, Satire und auch das niedrig-sinnliche, obscöne Element haben immer ihre Vertreter; seit Heidenzeiten her zeigen das auch bei uns die Männer, halb Sänger, halb Schauspieler; Lustigmacher, Tänzer, Geigenspieler, Zauberkünstler, Seiltänzer u. s. w. in einer Person. Der Volkshumor und seine dramatische Art, von dem vielleicht schon in der Edda einige Dichtungen als humoristische dramatische Stücke Kunde geben, als älteste Vorläufer der späteren Fastnachtspiele, drängt sich in das geistliche Spiel. Die Teufel, die Händler der Salben u. s. w. werden ihm überlassen. Er überwuchert das ganze religiöse Drama, dass die Kirche von Oben gegen das entgeistlichte Spiel einschreiten muss. Aber die Freude am Schauspiel ist einmal da. Sie lässt sich nicht hinwegdecretiren. In tollen Schwänken und rohen Spässen vertobt sie leider bei uns zu sehr. Sich selbst überlassen, versinkt sie oft in unsagbare Roheit und Gemeinheit. Plumpere Obscönitäten, als z. B. in unseren mittelalterlichen Fastnachtspielen gesagt wurden, sind nicht denkbar. Kein Genius fand sich bei uns, der die dramatischen Elemente zusammenfasste. Die Versuche, welche gemacht wurden (Hans Sachs u. A.) blieben stecken.

Anders aber in einem andern germanischen Volke. Die Reformation ist gekommen und hat von den grossen Mysterien die Herzen des Volks abgewandt. Der freiheitliche Drang des Individuums, die grössere Selbständigkeit des Geistes, der sich von der Satzung und der äusseren Busse losmacht, dafür nun aber alle Kämpfe des Innern durchzumachen hat und sich selbst befreien muss, machen sich geltend. Es giebt Spaltung, innere Zerrissenheit aber damit Vertiefung, Selbsterkenntniss und psychologische Kenntniss überhaupt. Dieser geistige Zustand ist dramatisch nicht, wie zu Euripides Zeit, durch die überlieferten Formen behindert. Er hat keine Ueberlieferung der höchsten Kunst zu Schranken. Er braucht nicht niederzureissen, er kann frei beginnen. In Deutschland müht das Volk und mühen die Dichter sich vergebens ab, um den Ausdruck für den neuen dramatischen Geist zu finden. Gelehrsamkeit und bürgerliche Beschränkung hindern den Aufschwung. Aber in dem lustigen Alt-England, da greifen die Spieler, nachdem ihnen die religiösen Stoffe genommen sind, frischweg in den Balladenreichthum und suchen sich dort Stoff. Da braucht man nicht durch die klugen und die thörichten Jungfrauen oder durch ein Osterspiel die Menge anzuziehen, sondern sie drängt sich auch herzu, wenn

Robin Hood mit seinen lustigen Mannen erscheint, sich mit Little John und Robert Green herum schlägt und den Bruder Tuc im Walde trifft. Die epische Erzählung, die Sage und Ballade muss die Stoffe geben. Verkommene Gesellen, welche Bildung genossen haben, ziehen mit den Komödianten; der Gelehrtenhochmuth dieser Jünger Thalia's und dann die Freude und Theilnahme der ganzen Zeit an Allem, was die humaniora betrifft, lässt zu den Stoffen aus der alten Welt greifen; auch deren Formen, die als die höchsten gelten, die unterdessen in Italien wieder wirksam geworden waren seit dem Erblühen der Renaissance, sucht man mehr und mehr anzustreben. Gewaltige Erfolge sind in dieser Weise schon für das Drama in England errungen; das Alterthum und Italien sind Lehrer, während die epischen Stoffe die Grundlagen abgeben, — da wandert ein junger Mensch aus Stratford am Avon nach London. William Shakespeare wird Schauspieler. Er beginnt Dramen zu dichten. Im Anfang ist er befangen in den wüsten Weisen des Volksdrama's und den halbverdauten classischen Reminiscenzen. Aber er ist ein Riesengeist. Er studirt die damals für unübertrefflich gehaltenen italienischen Muster, die Feinheiten ihres Stils, die Blumen dieser Reden, ihr süsses Geständel und ihre Witz- und Wortspiele. In einer Zeit, wo unsere einst so herrliche Sprache, darin der Minnegesang erschollen und das Nibelungenlied gedichtet war, am tiefsten darnieder lag, dichtet er, seine volle Kraft zu jenen Feinheiten in die Wagschale werfend, Romeo und Julie. Er war in der Nachahmung und Nacheiferung der Italiener nicht stehen geblieben. Er hatte gelernt! In den fröhlichen Tagen jugendlichen Aufschwungs schuf er seine fröhlichen Dramen, zwischen deren lustigen und kecken und schönen Figuren aber schon die düstere Figur eines Richard III. steht; dann kommen ein Othello, Hamlet, Macbeth, König Lear. Hinüber greift er dann in's classische Alterthum. Sein Blick ist härter; sein Herz nicht mehr so menschenfroh. Gelehrte Nachäfferei will mehr und mehr in die antiken Formen das neue Drama zwängen, das auf ganz anderem Boden als jene erwachsen ist. Da wählt er wohl, wie im Gegensatz, die alten formloseren Weisen des englischen Drama's, gegenüber der Einheit in Zeit und Ort. Sein Wintermährchen hält er den gelehrten Missverständlern entgegen; dann ertönt sein Schwanengesang im Sturm, wo er den Zauber abschwört und den Zauberstab zerbricht und tiefer, als das Senkblei jemals forscht, das Buch vergräbt, aus dem die Wunder gelernt worden. Mit ihm entsagt er der Bühne.

Von ihm gilt, was sein Cassius zum Brutus über Julius Caesar sagt:

> Er schreitet über diese enge Welt
> Wie ein Colossus; und wir kleinen Menschen,
> Wir wandeln zwischen seinen Riesenbeinen. —

Wie die Spanier, Italiener, Franzosen ihr Drama entwickelt haben, übergehen wir hier.

Die Hauptformen sind für uns das griechische und das shakespearische Drama. (Für die geschichtliche Entwicklung des Drama's möge man etwa nachsehen: J. K. Klein: Geschichte des Drama's; Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst u. A.).

Uns Deutschen nützten damals die dramatischen Errungenschaften der Engländer wenig. Unsere Bühne ward beherrscht von traurigen Haupt- und Staatsactionen und einem niederen Lustspiel voll Hanswurstiaden und Rohheiten. Es ward ein allgemeiner Drang nach Aenderung und Besserung dieser Zustände zu Anfang des vorigen Jahrhunderts bei uns rege. Wie auf Klopstock, so wartete die Zeit auf einen dramatischen Dichter. Es waren Zustände, ähnlich, aber lange nicht so grossartig, wie kurz vor Shakespeare in England. Aber unsere erbärmlichen Verhältnisse vermochten keinen dramatischen Genius zu erzeugen, der am vollsten in seiner Zeit stehen muss, um ihr Ausdruck zu werden und ihr den Spiegel der dramatischen Kunst vorzuhalten. Da aber eine Aenderung geschehen musste, geschah sie der Art, dass die Zopfweisheit und Pedanterie, dass die schale Nachahmung eintrat und Gottsched das Drama in der bekannten Weise reformirte. So brachten wir es wieder nicht zu einem eigenthümlichen Kunstwerk. Wie Lessing uns dann durch seinen Kampf gegen die falsche, französische Antiken-Nachahmung und durch Shakespeare uns allmälig aus den Banden löste, wie er, Göthe, Schiller u. A. unser Drama zur Achtung gebietenden Stellung hoben, wie hehre dramatische Dichtungen wir durch Göthe und Schiller bekommen haben, gehört nicht hierher. Es ist bekannt, wie trotz alledem Kunst und Leben im Drama noch nicht die volle Einigung bei uns gefunden haben; nach dieser dramatischen Höhe geht noch immer unser Streben. Der richtige Boden: freudiges, nationales Leben, Glaube an die Volkskraft, Lebensfrische, grosse Ideen, die nicht in's Blaue verschwärmen — das fehlte. Wir erringen jetzt diese Güter — so ist wenigstens die feste Hoffnung. Wenn das Volk und seine Führer sich jetzt bewähren, wenn Ordnung nicht Zwang wird, sondern Freiheit, wenn Freiheit nicht Willkühr wird, wenn Muth, Selbstvertrauen weiteren Aufschwung nehmen, dann werden dem Volke und seinen grossen Männern auch die Dichter nicht fehlen! Gehen wir nur unseren eigenen Weg; ahmen wir nur nicht nach! Lernen wir das Gute überall, aber verwandeln wir es in unser Fleisch und Blut! Im nationalen Leben, wie in der Dichtung!

Die Tragödie giebt eine ernste, die Komödie eine lustige Darstellung aus dem Menschenleben. Für die nähere Bestimmung haben wir auf das Tragische und das Komische zurückzuweisen. Eigentliche Tragödie nennen wir danach nur das Drama, welches uns den Sturz des Erhabenen zeigt. Trauriges Schauspiel, Trauerspiel im Allgemeinen, nach

Umständen Rührstück u. s. w. wären danach andere Dramen mit unglücklichem Ausgang zu nennen. Wir sahen, wie die Forderung des Wechsels dasjenige Stück schöner erscheinen lässt, welches einen allgemeinen Wechsel des Schicksals zeigt. Also in der Tragödie nicht ein Lebensgang, der von Anfang bis Ende unglücklich ist, sondern ein Wechsel von Glück und Unglück. Wir sahen ferner, wie kein absoluterer Schluss gedacht werden kann, als das Aufhören des Lebens, der Tod. Die Einheit der Idee, das Ausschliessen des Zufalls, die innere logische Ordnung verlangt nun, dass das Unglück aus dem Glück hervorgeht; dies kann nur geschehen bei einem Uebermaass irgend einer Weise; das Einfachste also ist: der Held zieht sich das Unglück selbst herbei durch seine Handlungen, durch Leidenschaft, Rücksichtslosigkeit, Verbrechen, Characterschwächen, wie Mangel an Energie, Weichheit, Unentschiedenheit oder was es nun sei. (Siehe oben: das Tragische.) Die Handlungen oder Unterlassungen erwecken den Rächer. Der Umschlag (Peripetie) erfolgt. Vom Beginn des Stücks ging es aufwärts bis zu einem Gipfel des Erfolgs; zuhöchst die Katastrophe; dann geht es abwärts, dem Untergang entgegen. Vergebens greift der tragische Held nun nach einem Halt; woran er sich klammert, es stürzt mit ihm zur Tiefe. Dies ist die ausgebildetste Form des Wechsels von Glück und Unglück, welche durch die griechische dramatische Dichtung in unübertrefflicher Weise ausgebildet und festgestellt worden. Doch haben wir dabei unter Glück nicht immer einen absoluten Glückszustand anzunehmen, sondern bedeutet es oft nur im Allgemeinen: Erfolg. So ist z. B. bei Richard III. und Macbeth, überhaupt bei tragischen Verbrechern das Glück immer nur in bedingter Weise zu verstehen.

Trivialer Inhalt und trivialer Ausgang braucht hier nicht besprochen zu werden, indem das aus der Kunst herausfällt. Bei einem Schauspiel kann nun umgekehrt wie in der Tragödie die Handlung zu einem glücklichen Ende führen, wie ernsthaft sie sich auch zu Anfang gestaltet. (Iphigenie von Göthe; Kaufmann von Venedig, Cymbeline, Sturm u. s. w.) Ein solches Schauspiel hohen Stils setzt eine ausserordentliche harmonische Kraft des Dichtergemüths voraus, um alle Dissonanzen so rein in Harmonie übergehen zu lassen, dass wir sehen: es ist unmöglich, dass jemals die Dissonanzen sich wieder zeigen können. Die Idee des Stücks muss auch hier voll abgeschlossen sein. Die Kräfte, welche zum Unglück hinarbeiten, werden meistens nicht so bedeutend sein, wie in der Tragödie. So schwere Schuld, um nur eins anzuführen, ist darin nicht gestattet. Oft wird sich dies so ausdrücken, dass wohl die Absicht einer schlimmen That vorliegt, dieselbe aber nicht zur Ausführung kommt, zum Geschehen, das Nichts, Nichts mehr ändern kann. Vielfach wird ein solches Stück von Anfang an heiteren Character tragen, auch scherzhafte Lösung gestatten, während

in der Tragödie selbst der Humor düstere Färbung anzunehmen hat, um nicht zu grell zu contrastiren.

In der reinen Komödie schlägt das heitere Element noch mehr vor, ja kann ganz vorwiegen. Die Anlehnung an das Ernste ist auch ihr nöthig; die Tiefe darf nicht fehlen, wie heiter auch diese Oberfläche aussehen mag. Hinter der lustigen Maske muss eine Gesinnung stecken, gesund und edel, so kräftig, dass sie auch das Hässliche und Schlechte durch das Komische zu bezwingen und in Nichts aufzulösen vermag. Ueber Alles zu lachen, nicht aus Narrheit, sondern mit Kenntniss all' des Weh's und mit Gefühl für alles Weh, ist eine schwere Kunst und setzt grosse Beherrschung und eine seltene philosophische Geisteskraft voraus, wenn sie sich von Hohn und dem Spott der Zerrissenheit oder Verbitterung freihält. Satire, Persiflage, Parodie u. s. w. ist leichter, als jenes schöne Maass im Komischen zu halten. Shakespeare ist auch in dieser Beziehung niemals übertroffen.

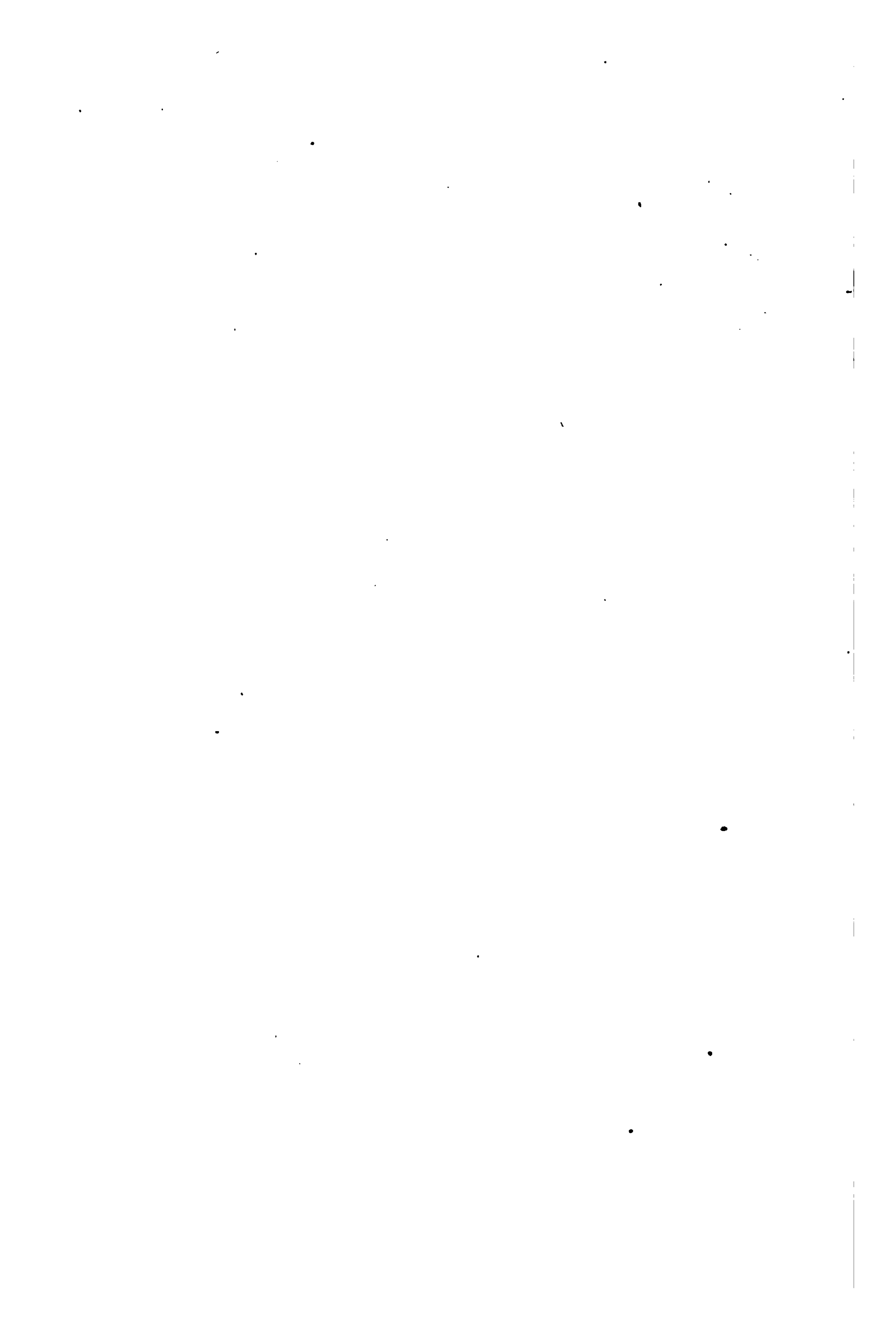
Die Fülle des Lebens, des Einzelnen, wie der durch ihre Helden repräsentirten Völker und der Menschheit kann das Drama mit einer künstlerischen Gewalt zeigen, wie keine andere Kunst. Die Gewalt der Dichtung findet Ausdruck durch die Rede und die Handlung. Die innere und die äussere Anschauung wirken zusammen.

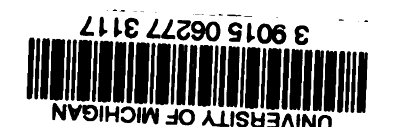
Bei dem vollen Leben in der Verschönerung der Kunst sind wir so angekommen. Hinzu treten nun die anderen Künste. Architectur und Malerei geben die Räume, schaffen den Ort. Lebendige Plastik entzückt uns. Musikalische Ordnungen wirksam in Form und Sprache, oder Musik stimmt unsere Seelen und giebt auch ihre Weihe der tiefsten Empfindungen, welche das Leben gestattet.

Leid und Lust, Ende gut, Alles gut oder das tiefste Erdenweh zeigt uns das wahre Drama, welches nicht aus einem beliebig dramatisirten Vorgang besteht, sondern eine bedeutende Idee zum lebendigen entsprechenden Ausdruck bringt. Wo es gross und wahr ist, zeigt es immer die höchste religiöse Erkenntniss, welche seine Zeit besitzt. Seiner inneren Folge wegen ist dabei das Wunderbare ausgeschlossen; nicht der blinde Glaube ob des Zufalls, ob einer ungeläuterten willkürlichen Gottesanschauung darf sich in ihm geltend machen, sondern die denkende Betrachtung von Ursache und Wirkung allein. Den strengsten Ausdruck findet dieselbe als Schuld und Folge der Schuld, Sühne auf ethischem Gebiete. Ausmessen, abwägen lässt sich das Schicksal nach Schuld und Strafe nicht; daher ist thörigt, den Fehl des tragischen Helden genau wie auf Heller und Pfennig abschätzen zu wollen gegen die Strafe, oder die Verdienste des siegreichen gegen sein Glück. Die Forderung ist nur die: ganz unverdient darf weder Unglück noch Glück sein, und das Schicksal muss in richtiger Ver-

bindung mit der Handlung stehen. Poetische Gerechtigkeit hat zu walten.

Noch wenige Worte über den Schauspieler. Er muss durch Verständniss und äussere Mittel seinen Rollen gerecht werden können und da das Drama lebenumfassend ist und durch das Komische auch das Hässliche hereinziehen kann, andererseits bis zum Schrecklichen gehen darf, so muss er den ganzen Menschen, auch nach Hässlichem und Niederem oder Schrecklichem zu umfassen wissen, in seiner Weise so gut wie der Dichter. Doch so wenig wie dieser darf er vergessen, dass sein Zielpunkt immer das Schöne ist. Den schönen Menschen im weitesten Sinne des Worts, in Handlung, Geberde, Bewegung, Anstand überhaupt, Sprache muss der Künstler-Schauspieler uns vorzuführen wissen, um so mehr, als nur Er es eigentlich noch ist, bei dem diese Schönheit im Getreibe des Tags und des Marktes nicht als manierirt missverstanden einem gewissen Tadel ausgesetzt ist. Wenn er in einem Kunstwerk darstellt, soll der Schauspieler nicht in dem Realismus der Alltäglichkeit sein Genügen finden, sondern immer wissen, dass er die Kunst repräsentirt. Shakespeare's Regeln im Hamlet gelten für ihn. Wo er die Kunst zur Unwahrheit schraubt und sie dadurch von aller Lebenswahrheit losreisst, hat die Kunst an sich schon ein Ende. Welche Talente vom Schauspieler verlangt werden, wie schlimm es mit der Schule für ihn bestellt ist, dass er lernen könne und nicht erst alles an sich zu versuchen und aus sich zu schöpfen habe, das ist bekannt. Er muss den Dichter verstehen, die Fähigkeit besitzen, sich seines Ich's zu entäussern und ganz in die dargestellte Person zu versenken und nur aus dieser herauszuwirken. Geberde, Sprache, der ganze Ausdruck muss ihm bei jeder Empfindung willig dienen. Aber dann ist noch nicht Alles gethan. Der gute Schauspieler muss das Talent haben, Alles zu ergänzen, was der Dichter nicht im Drama erzählen kann. Er muss also gleichsam das feinste epische Talent besitzen, um zu den Worten in den Handlungen die Ergänzungen geben zu können. Wie bei den Meisten dies Ergänzungs-Talent nur für die gewöhnlichen Lebensweisen ausreicht, ist nur zu häufig zu sehen. Das Grosse erfordert Versenken in das Grosse, ein Hinabtauchen in die Tiefen, wie Eckhof sagte, bis die Tiefe der Ideen ermessen ist. Wer das Gewaltige darstellt, der muss arbeiten, sich geistig so mächtig ausdehnen, dass nicht die Rolle um den armseligen Träger schlottert, sondern Mann und Rolle geistig und körperlich Eins geworden sind. Nicht „wie er räuspert und wie er spuckt — sondern das Genie, ich meine, sein Geist,“ das hat der Schauspieler in seinen Rollen zu erweisen. Wir haben der guten Schauspieler nicht viele, aber man darf sagen: daran sind die Dichter Schuld, welche bisher der Zeit noch keinen rechten dramatischen Ausdruck zu geben gewusst haben. Der gute Schauspieler kommt sicher, wenn ein guter dramatischer Dichter da ist . . .




3 9015 06277 3117
UNIVERSITY OF MICHIGAN